3 1761 04119 2402

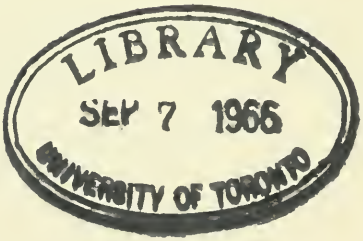
MARCEL REYMOND LES DELLA ROBBIA

ALINARI FRERES FLORENCE MDCCCXCVII

4
5
4

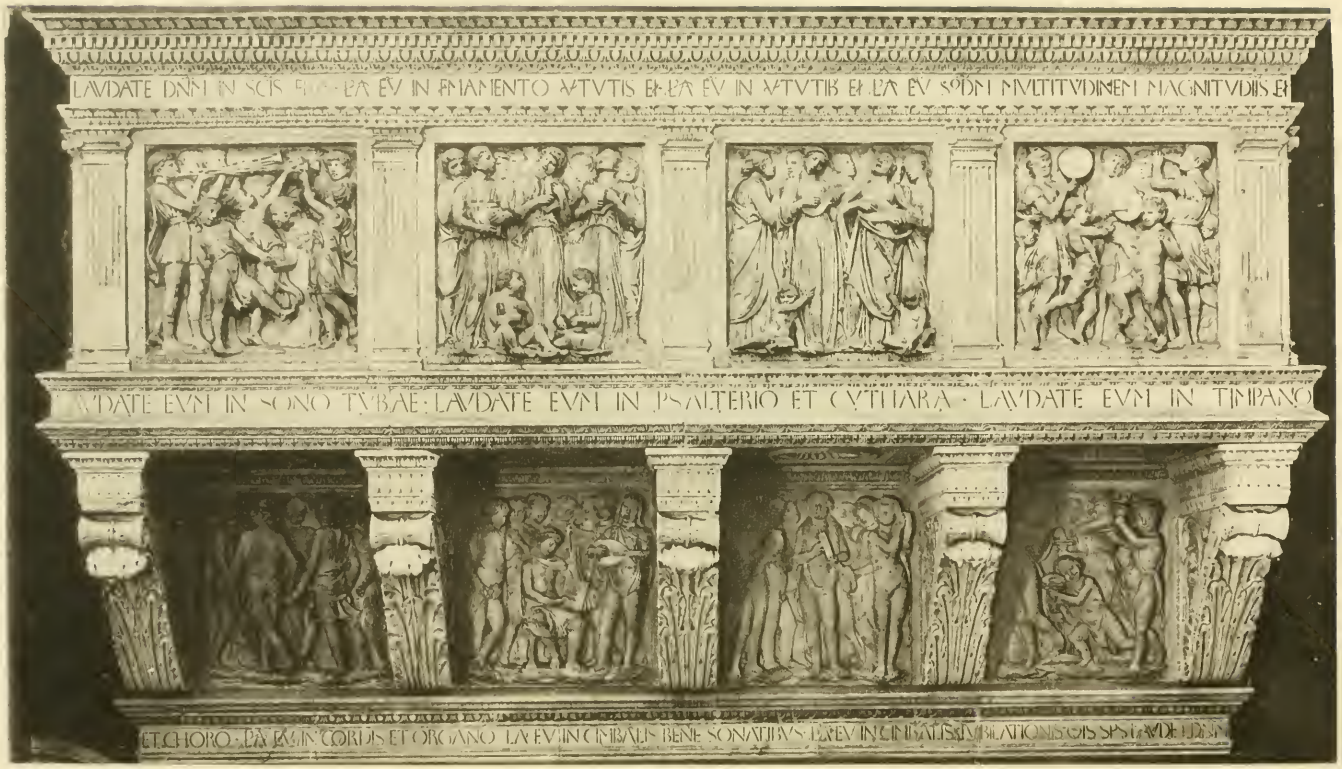
LES DELLA ROBBIA.

NB
623
R7K4



1120649

IMPRIMERIE DE G. BARBÈRA



LA CANTORIA

Luca della Robbia

MARCEL REYMOND.

LES DELLA ROBBIA.

FLORENCE,
ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS.

1897.

PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE.

LES DELLA ROBBIA.

Trois sculpteurs florentins ont illustré le nom des Della Robbia : Luca, Andrea, Giovanni, et leur production comprend tout un siècle, le plus beau siècle de l'art italien.

La postérité a depuis longtemps assigné à Luca la vraie place qu'il mérite, en le rapprochant des plus grands maîtres du XVe siècle, de Ghiberti et de Donatello. Pour Andrea, il ne semble pas qu'on ait encore reconnu l'exceptionnelle beauté de son art, et nous espérons que la vue de ses chefs-d'œuvre, qui, pour la plus grande partie, sont publiés aujourd'hui pour la première fois, lui assignera, parmi les maîtres de son âge, le premier rang auquel il a droit. Quant à Giovanni, il n'eut pas, à beaucoup près, le même talent que Luca et Andrea, mais ses œuvres sont néanmoins encore dignes d'être citées après les leurs.

Je ne m'étendrai pas, dans cette notice, sur les détails particuliers de la vie de ces maîtres, me contentant d'étudier leurs œuvres au point de vue artistique. Je rappellerai que Luca, né en 1400 et mort en 1482, n'eut pas d'enfants, et qu'il prit de bonne heure dans son atelier son neveu Andrea, à qui il enseigna tous les secrets de son art. Andrea, né en 1435, vécut encore plus longtemps que son oncle et mourut à l'âge de 90 ans. Il eut une très nombreuse famille. De tous ses enfants, dont l'un, Girolamo, fut surtout un architecte et passa la plus grande partie de sa vie en France, dont un autre, Luca, fut un sculpteur ornemental et travailla à Rome, dont d'autres enfin firent quelques essais de sculpture, nous ne retiendrons que Giovanni, qui seul, à vrai dire, fut le continuateur de l'art de son père à Florence.

C'est à juste titre que Florence s'enorgueillit de l'art des Della Robbia. Il n'est pas d'artistes plus populaires, ni de plus dignes de cette popularité, car il semble que, plus que tous autres, ils représentent le génie même de leur patrie dans sa forme la plus pure et la plus élevée.

Le morcellement de l'Italie en petits états, l'absence d'un pouvoir unique, ont été la cause de la variété que nous admirons dans les arts de ses diverses provinces.

Dans cette division, trois villes ont eu la prééminence : Rome, Venise et Florence. Très différentes les unes des autres par leur état social, elles ont imprimé à leurs arts des caractères profondément distincts.

Rome est la grande cité chrétienne ; mais l'expression de l'idée religieuse par les arts plastiques ne fut pas le trait particulier de son école. Au moyen-âge

la religion est si universellement répandue qu'elle exerce son empire sur toutes les cités. Ce qui est propre à Rome, ce qui lui est tout à fait spécial, c'est le désir de la domination. Soit parce que cette ville n'a jamais oublié son ancienne grandeur, les jours où, sous les Césars, elle était la maîtresse du monde, soit surtout parce que, étant la capitale du christianisme, elle commande au nom d'une doctrine dont le rêve est d'être universelle, ce qu'elle veut, ce qui dirige tous ses actes, c'est la possession du pouvoir. Et partant, c'est l'idée de puissance qu'elle cherchera par dessus tout à exprimer dans ses arts. A vrai dire, dans l'âge moderne, la ville de Rome n'a pas tenu une grande place au point de vue artistique. En raison même de ses visées et par suite des difficultés au milieu desquelles elle s'est longtemps débattue, elle ne s'est pas attardée au culte des arts, luttant surtout par sa doctrine et par ses actes. Mais le jour où elle agit artistiquement, le jour où elle intervient personnellement, avec sa volonté propre, dans l'évolution de l'art italien, c'est l'expression de l'idée de puissance qu'elle demande à ses artistes et c'est cette idée qui a fait naître la Sixtine de Michel-Ange, le Saint Pierre de Bramante et la Colonnade du Bernin.

J'ai parlé de l'universalité de l'idée chrétienne et de son empire sur toutes les villes de l'Italie. Cette idée chrétienne, dont la morale prêche le renoncement aux biens de la terre, devait rencontrer devant elle, comme principal obstacle, le désir naturel qu'ont les hommes de s'attacher à la vie; et le sensualisme devait apparaître et grandir surtout dans les villes qui, plus que toutes les autres, avaient su conquérir une grande

fortune et qui avaient fait du luxe un des éléments primordiaux de leur existence. Or, de toutes les villes d'Italie, Venise est rapidement devenue la plus puissante, celle qui s'est le plus laissée séduire et corrompre par la richesse. Et c'est pourquoi, nous trouvons exprimés dans son art, plus que partout ailleurs, la joie de vivre, le luxe, l'amour de la femme et de tous les plaisirs sensuels. Comme les Romains sans doute, les Vénitiens cherchent la domination, mais non pour le même but, et ils n'en usent pas de la même manière. Rome veut dominer pour imposer sa doctrine, Venise pour acquérir des richesses et en jouir.

A Florence des idées différentes règnent sur les esprits. Chez ces marchands, enrichis par l'industrie, le commerce et la banque, l'idée de la domination n'a jamais tenu la plus petite place. Ils ont cette bonne fortune de pouvoir travailler et s'enrichir sans faire de grandes conquêtes par la guerre. Leurs comptoirs remplacent leurs armées. Dominer leur est indifférent; il leur suffit de faire des affaires. Et de là, entre la ville de Florence et celle de Rome, un désaccord essentiel. D'autre part, soit que leurs richesses aient été moins grandes que celles de Venise, soit que leur constitution démocratique ait contribué à refréner les excès du luxe, ils sont moins violemment sensuels que les Vénitiens, et lorsque la richesse leur a donné ces loisirs qui permettent le développement d'une haute civilisation, ils se livrent sans réserve au culte des lettres et des arts. Ils sont vraiment le peuple de la pensée. Si le *Moïse* de Michel-Ange dit bien ce que Rome désire, si les *Vénus* du Titien sont faites pour satisfaire les passions de la voluptueuse Venise, c'est

avec le Dante, avec Giotto, avec Donatello, que Florence se présente devant le monde, et cette domination de la pensée, si impérieuse dans toutes ses œuvres, les marquant toutes d'un noble caractère, a fait de Florence la ville sainte du monde moderne.

A vrai dire, ce caractère intellectuel ne fut pas le monopole de la ville de Florence ; c'est le caractère même de toutes les villes d'Italie au XIVe et au XVe siècle. Mais il s'affirma à Florence avec plus d'éclat que partout ailleurs, parce que, à cette époque, Florence fut la tête et le cœur de l'Italie.

Et, si ce caractère intellectuel est bien réellement le caractère essentiel du génie florentin, on comprendra que l'on puisse ranger Luca et Andrea della Robbia parmi les plus purs représentants de ce génie.

Après avoir déterminé ce premier caractère général de toutes les grandes œuvres florentines, si nous voulons descendre à des traits plus particuliers propres à l'art des Della Robbia, il nous faut limiter nos recherches à l'époque où ils ont vécu, et voir ce que Florence a fait au cours du XVe siècle.

Tout d'abord, au début de ce siècle, nous remarquerons l'extraordinaire développement de l'art de la sculpture. A ce moment les grands édifices de la cité sont terminés. La ville voit surgir au-dessus d'elle ces admirables monuments qui sont le Baptistère, le Campanile, le Palais Vieux, la Loggia de'Lanzi, Or San Michele, Sainte Marie des Fleurs. Après le grand effort architectural qui fut l'œuvre du XIIIe et du XIVe siècle, les peintres et les sculpteurs vont entrer en scène. Au XIVe siècle, il y avait eu de la part de la peinture

une prédominance marquée sur la sculpture. Les œuvres des sculpteurs étaient très inférieures en nombre et en importance à celles des peintres.

Au début du XVe siècle, brusquement, la sculpture prit une importance exceptionnelle. A ce moment quoique l'école de peinture puisse citer les noms d'Andrea del Castagno, de Paolo Uccello, de Masaccio, surtout celui de Fra Angelico, elle doit céder le pas à cette école de sculpture qui a pour elle les noms de Nanni di Banco, de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia. Pendant cinquante ans, les sculpteurs, plus que les peintres, ont été les véritables interprètes de la pensée florentine, ceux qui ont abordé les plus intéressants problèmes d'art et créé les plus grandes œuvres.

Que vont-ils dire ? Quelles sont les pensées qui vont diriger leurs mains ? La difficulté, pour répondre à cette question, est que, au XVe siècle, dans l'évolution de l'art florentin, de l'art chrétien tel qu'il s'était développé au cours du XIIIe et du XIVe siècle, intervient un facteur nouveau, l'influence de l'antiquité ; et la question, qui divise encore aujourd'hui si profondément les historiens de l'art italien, est celle de savoir dans quelle mesure cette action s'est exercée au cours du XVe siècle.

Il faut comprendre, tout d'abord, que cette action ne fut pas la même sur les diverses manifestations de la civilisation florentine. Il est un fait certain, et qu'il ne faut jamais perdre de vue dans l'histoire des arts, c'est qu'ils ne marchent pas avec la même allure, qu'ils n'obéissent pas servilement aux mêmes actions, que chacun d'eux a son évolution propre, tout en se rattachant au courant général de la civilisation. Souvent il y a entre eux des écarts qui se chiffrent par un grand

nombre d'années. Or jamais cela n'a été plus vrai qu'à ce premier âge de la Renaissance. Très puissante depuis nombre d'années déjà dans le domaine littéraire, l'action de l'art antique n'apparaît pas en architecture avant les œuvres de Brunelleschi, vers 1425, et elle prend rapidement une réelle importance dans le domaine de l'architecture, alors qu'elle reste beaucoup plus restreinte, à peine saisissable, parfois tout à fait nulle, dans les œuvres des peintres et des sculpteurs.

En sculpture, l'influence antique n'exercera réellement son action, ne modifiera l'art italien, que dans les premières années du siècle suivant, entre les mains de Sansovino et de Michel-Ange.

Jusqu'à cette époque l'art continue d'évoluer, suivant son impulsion première, parcourant la voie dans laquelle il marchait depuis le XIIIe et le XIVe siècle.

Si tous les écrivains n'admettent pas cette manière de voir, s'il en est qui croient à une influence notable de l'art antique sur les œuvres de Ghiberti et de Donatello, il semble que lorsqu'il s'agit de Luca della Robbia, il ne saurait y avoir lieu à aucune contestation.

M. Muntz, après avoir relevé tous les caractères dérivant de l'art antique que l'on peut observer dans les œuvres de J. della Quercia, de Ghiberti et de Donatello, constate que Luca della Robbia ne doit rien à l'antiquité : « Il s'est trouvé en pleine Florence un sculpteur de talent, bien plus, une famille, que dis-je, une dynastie de sculpteurs habiles, assez sûrs d'eux-mêmes pour dédaigner le secours de l'antiquité : les Della Robbia — le lecteur a deviné que c'est d'eux que je voulais parler — ont opéré ce miracle de rester les hommes de leur temps et de marcher tranquillement devant eux,

à une époque où tous leurs contemporains subissaient la fascination du passé. Ce n'est pas qu'ils ne se soient inspirés, à leur insu, des règles générales de rythme et d'harmonie propres aux bas-reliefs antiques, de l'ampleur et de la liberté qui caractérisent les statues du même style. Mais du moins ces imitations sont-elles absolument inconscientes : la volonté n'y est pour rien, car cette volonté, ils l'ont affirmée sans cesse, d'un bout à l'autre d'une longue carrière, en proscrivant jusqu'au moindre ornement antique, en s'interdisant tout emprunt dans les types, les draperies, les attitudes. »[1]

C'est l'évidence, c'est la vérité même. Et cependant chez Luca, comme chez bien d'autres, on pourrait noter des traces de l'influence antique. Mais qu'importe que, par exemple, dans la *Cantoria,* il ait donné à quelques uns de ses jeunes chanteurs des vêtements plus ou moins rapprochés de la toge romaine? Que cela est vain, que cette influence secondaire est peu de chose par rapport au sentiment qui a inspiré de telles œuvres! et qui s'attarderait trop longtemps à de tels détails, montrerait bien que le sens intime de l'œuvre lui échappe. Luca, imitant en cela J. della Quercia et surtout Michelozzo, a conservé quelques formes de draperies et de nus empruntées à l'art romain, mais ces emprunts ne sont guère sensibles que dans ses premières œuvres et tombent d'eux-mêmes, comme des feuilles mortes, au fur et à mesure que grandit la vitalité de son génie.

Et si cela est vrai, on sent quelles conséquences la critique doit en tirer. Si tout le monde est d'accord pour reconnaître que Luca ne doit rien à l'antique,

[1] Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* t. I, pag. 261.

quel précieux terrain d'étude que ses œuvres, pour ceux qui veulent savoir ce que pouvait être au XVe siècle un art indépendant, inspiré tout entier par la pensée moderne !

Eh bien ! il se trouve que non seulement Luca a été le plus spiritualiste des artistes de cette époque, et cela s'explique tout naturellement, car le spiritualisme est une qualité inhérente à l'art chrétien, mais qu'il a été en même temps le plus noble, le plus délicat, le plus idéaliste dans le choix de ses formes. Si cela peut surprendre ceux qui croient que de telles qualités ne sauraient exister en dehors de l'imitation antique, cela n'étonnera pas ceux qui, ayant étudié l'art gothique du XIIIe et du XIVe siècle, savent que de telles qualités ont été précisément celles des maîtres de Paris, de Reims et d'Amiens, comme celles des maîtres de Pise, d'Orvieto et de Florence.

Nous laisserons donc de côté, pour étudier l'art de la sculpture au XVe siècle, toutes ces recherches sur l'art antique. Mais une seconde question s'impose à notre examen. Quelle fut à cette époque l'influence du réalisme ? quelles modifications l'étude plus attentive que l'on fit de la réalité exerça-t-elle sur cet art chrétien qui, au XIIIe et au XIVe siècle, avait régné exclusivement sur le monde ?

On peut dire que le christianisme, plaçant l'origine et la fin de la vie dans un autre monde, tient pour secondaire tout ce qui est terrestre et que toute attention trop grande accordée à la forme est considérée par lui comme vaine, comme sensuelle, comme détournant la pensée de son vrai but. Cela est vrai. Mais la conséquence en est que ce n'est pas au réalisme, tel que

nous l'entendons, que la religion serait opposée, mais à toute prédominance de l'étude des formes, et que la religion serait d'autant plus hostile à ces formes qu'elles seraient plus belles, qu'elles constitueraient à elles seules une œuvre d'art, ayant en elles un caractère de beauté indépendant de toute pensée expressive. En se plaçant à ce point de vue, on pourrait blamer l'art de Ghiberti et l'accuser de sensualisme. Et cependant tous les critiques chrétiens ont reconnu que Ghiberti était un des plus purs représentants de l'art religieux. C'est qu'ils estiment avec raison que l'art, étant œuvre humaine et non œuvre divine, ne saurait être qu'une manifestation des idées et des formes terrestres, et que la beauté des formes peut très bien s'allier, sans lui nuire, à la beauté des pensées.

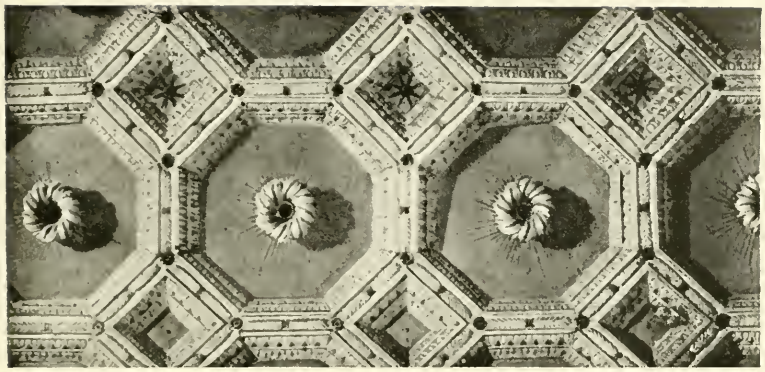
Mais alors, envisageant la question sous un autre aspect, on s'est demandé ce qu'il fallait penser de ces artistes qui, plus sympathiques à l'universalité des êtres créés, se sont fort peu préoccupés de choisir les formes les plus belles, et qui méritent véritablement d'être appelés des réalistes. Si l'art de Ghiberti est chrétien, comment celui de Donatello peut-il l'être? Nous répondrons, qu'ils le sont tous deux. Si le but de l'art chrétien est d'exprimer des idées, quel art pourrait lui être plus sympathique que celui de Donatello? Lorsque l'art chrétien veut exprimer les idées dramatiques qui lui sont si chères, les misères de la vie, les mortifications des saints, les supplices des coupables, où trouverait-il un art plus adapté à sa pensée, que la violence de Donatello?

La vérité c'est qu'à l'étendue, à l'universalité de la pensée chrétienne, correspondent les recherches artisti-

ques les plus diverses, et que selon le but à atteindre les moyens peuvent être différents. L'art de Ghiberti exprimera merveilleusement la beauté idéale de la Vierge et des Anges, et celui de Donatello sera plus apte à dire les souffrances de la Madeleine et de Saint Jean.

Au début du XVe siècle, l'art florentin s'est trouvé dans des conditions particulièrement favorables à son développement, et, obéissant à la loi qui dirige tous les arts prospères, il a perfectionné sa technique et il est devenu de plus en plus habile dans l'art d'observer et de reproduire les formes de la vie. Mais cette étude des formes extérieures de la nature ne lui a pas fait oublier que le but essentiel de l'art était l'expression des idées et, continuant la tradition des siècles précédents, il est resté avant tout un art expressif et profondément chrétien.

ARMOIRIES PAZZI,
du Palais Quaratesi.



VOUTE DE LA CHAPELLE DU CRUCIFIX A S. MINIATO A FLORENCE.

LUCA DELLA ROBBIA.

(1400-1482.)

I.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Luca della Robbia, plus jeune de quelques années que Ghiberti et Donatello, fut leur disciple, et dans une certaine mesure chercha à concilier leur pensée et la forme de leur art. De Ghiberti il tient le sens de l'harmonie des lignes et de la pureté des formes. Comme lui, il aime surtout les figures jeunes, il s'attache à exprimer les sentiments les plus tendres et, par le fond de sa pensée, il lui ressemble plus qu'il ne ressemble à Donatello. Moins ardent, moins violent, moins audacieux que Donatello, il n'interroge pas la nature avec la même volonté de lui être fidèle, même dans ses irré-

gularités. Il ne sent pas aussi violemment et n'éprouve pas le besoin de tourmenter les lignes, les vêtements et les formes du corps pour leur faire suivre les ardeurs d'une passion impétueuse. Il n'est pas aussi inventif, et ne promène pas son esprit inquiet à travers toutes les routes. Et cependant, si nous ne nous attachons qu'aux formes extérieures de l'art, il semble qu'il ait plus subi l'action de Donatello que celle de Ghiberti. C'est à Donatello qu'il emprunte, dans les bas-reliefs du *Campanile,* le motif de la Discussion entre philosophes; dans la *Cantoria,* l'ordonnance générale de certains groupes d'enfants ; c'est à Donatello et non à Ghiberti qu'il emprunte encore la manière de traiter le bas-relief et de repousser par les mêmes moyens les figures au second et au troisième plan ; c'est de Donatello enfin qu'il s'inspire dans la porte du Dôme en adoptant, comme Donatello l'avait fait à Saint Laurent, le parti de décorer sa porte par l'emploi d'un petit nombre de figures et par la répétition d'un même motif.

Si Luca della Robbia s'est inspiré des œuvres de Ghiberti et de Donatello, il ne saurait en rien être considéré comme un simple imitateur, et il faut nous hâter de dire qu'il est rapidement parvenu à créer une forme d'art qui lui est bien personnelle. C'est pour cela qu'il mérite d'être classé parmi les plus grands génies de l'art italien, aux côtés mêmes de Ghiberti et de Donatello. Il est le dernier des grands inventeurs du XVe siècle. Après lui on vivra sur les formules acquises et, jusqu'à Michel-Ange, plus rien d'essentiel ne sera découvert.

Voyons ce qu'il a fait. Tout d'abord nous constatons dans son œuvre l'absence de grandes statues. Par

là nous assistons au début d'un âge nouveau. Cette grande statuaire, qu'avaient fait naître l'architecture romane et l'architecture gothique, va disparaître en Italie le jour où apparaît le style architectural de la Renaissance. Il est fort intéressant d'observer que la première conséquence de l'influence antique sur l'art italien a été la destruction de la grande statuaire, de cette statuaire qui dans les premières années du XVIe siècle, sous une nouvelle action de l'antiquité, redevint si florissante. D'où il s'ensuivit qu'une interruption d'un demi-siècle environ sépara l'art gothique de l'art de la Renaissance. Lorsque Michel-Ange, sous l'influence des statues antiques réunies par les Médicis, voulut faire revivre l'art de la grande statuaire, il dut faire table rase de l'art de ses prédécesseurs immédiats, oublier Luca della Robbia, Desiderio, Mino, Pollaiolo, Benedetto da Majano, pour reprendre la tradition là où Donatello l'avait laissée.

Avec Luca della Robbia, c'est l'art du bas-relief qui va prédominer et régner, pendant un demi-siècle, sur toute l'Italie. Luca ne renonce pas seulement à la grande statuaire, il va encore restreindre le rôle du bas-relief et supprimer les compositions historiques. Entre ses mains l'art subit donc une diminution réelle. Voyons ce qu'il va gagner.

Luca della Robbia renonce aux scènes compliquées, au mouvement des foules, à la représentation des monuments et des paysages, pour ne conserver qu'une ou deux figures dans son bas-relief. Le premier avantage de cette forme d'art est de lui permettre de donner une importance toute spéciale à la silhouette du corps humain. Dans le bas-relief historique, la silhouette

générale est un produit factice ; et, dans la complication, dans l'enchevêtrement de toutes les formes, le dessin particulier de chaque figure s'efface et perd toute son importance. Dans le bas-relief de Luca della Robbia, la forme individuelle va prédominer et s'imposer à l'œil comme dans une statue. Mais, en agissant ainsi, Luca voulait surtout atteindre un deuxième but qui était de concentrer l'attention sur le visage lui-même. Pour cela, non seulement il limite le nombre des personnages, mais le plus souvent il les représente à mi-corps. Par cette recherche expressive, il appartient bien plus à la lignée de Donatello qu'à celle de Ghiberti ; mais là où Donatello avait cherché le mouvement, la violence, le drame, Luca ne voit que tendresse et sourires, et jamais il ne songe à sacrifier la beauté physique à l'expression de la pensée. On peut dire de lui que nul n'a eu au même degré le désir d'exprimer des pensées plus pures dans des formes plus belles.

Les êtres qu'il observe sont les plus sensibles et les plus beaux, la femme et l'enfant. La femme, que Donatello n'avait pas regardée, que Ghiberti avait surtout observée dans le charme de sa silhouette, Luca l'apercevra dans la grâce attirante de son sourire et de son regard. L'enfant, que Donatello avait considéré comme un être bruyant et agité, sera pour Luca la fleur idéale de la création, l'être doué de toutes les perfections, qui plus que tout autre fait tressaillir notre cœur et suspend notre vie à la sienne. Il a aimé les enfants comme, seules, les mères savent les aimer.

Comparé à l'art de ses prédécesseurs, aux problèmes si vastes qu'ils ont étudiés, aux idées innombrables

qu'ils ont cherché à exprimer, peut-être pourra-t-on penser que Luca della Robbia a trop restreint le champ de l'art. C'est possible, mais il n'en est pas moins vrai que, dans le domaine de l'art tout entier, nulles figures ne nous hantent plus obstinément que les Vierges de Luca, et ne nous inspirent des sympathies plus profondes. Il y a de plus grands maîtres que lui, il n'en est pas que l'on puisse aimer davantage.

ARMOIRIES DU CONSEIL DES MARCHANDS
à Or San Michele.

BAS-RELIEFS DE LA CANTORIA.

II.

ŒUVRES DE LUCA.

Après avoir déterminé les traits généraux du caractère de Luca nous allons étudier ses œuvres une à une, en les divisant en trois groupes : 1°, les œuvres datées ; 2°, les œuvres non datées ; 3°, les Madones.

§ 1er. — ŒUVRES DATÉES.

Le plus ancien travail dont nous connaissions la date est la *Cantoria* du Dôme de Florence.

Toutes les parties de cette œuvre n'ont pas la même valeur, et l'on peut y remarquer de notables différences, provenant de ce fait, qu'ayant été commencée en 1431, elle n'a été terminée qu'en 1440. Mais, malgré ce manque d'unité, malgré l'infériorité des premiers reliefs exécutés, cette œuvre a des qualités exceptionnelles, et elle est une des plus significatives du génie du maître.

Pour en comprendre toute la valeur, il faut la comparer à la *Cantoria* de Donatello. Dans la concep-

tion générale, dans l'ordonnance de l'architecture, Donatello se montre plus pompeux, plus brillant, plus fort, mais Luca a plus de finesse et plus de mesure. De même, dans ce tourbillon de figures qui s'agitent autour de sa *Cantoria*, Donatello fait preuve d'un entrain, d'une verve, d'une exubérance enfiévrée ; mais, dans l'œuvre plus calme de Luca, on admire plus de grâce et en même temps des inventions plus variées. Il est vraisemblable que Donatello, plus pressé de commandes que Luca, ne consacra pas à son œuvre autant de temps que son concurrent. Reprenant un motif dont il s'était déjà servi à Prato, il entoura sa *Cantoria* d'une ronde d'enfants dansant, s'attachant à exprimer une seule idée, le mouvement. Certes, l'œuvre est merveilleuse, et le génie de Donatello, avec l'expression d'une seule pensée, a créé un exquis chef-d'œuvre. Mais combien Luca se montre ici, sinon plus grand, du moins plus intéressant, plus varié dans ses recherches, plus captivant par les nombreuses pensées qu'il exprime !

Luca eut l'heureuse idée de prendre comme thème un des plus beaux psaumes de l'ancien Testament : et par cela seul il se montra supérieur à Donatello, dont le motif d'enfants dansant était bien vulgaire comparé aux motifs empruntés par Luca au poème de David.

Sur la frise de sa *Cantoria*, Luca copie le psaume tout entier :

Laudate Dominum in sanctis ejus : laudate eum in firmamento virtutis ejus.

Laudate eum in virtutibus ejus : laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.

Ces deux premiers versets sont gravés sur la frise supérieure, et ils sont interprétés par les deux bas-re-

liefs latéraux, représentant des chœurs de jeunes gens qui chantent les louanges du Seigneur.

Et sur les deux frises inférieures il inscrit la fin du poème :

Laudate eum in sono tubæ : laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro : laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus : laudate eum in cymbalis jubilationis : omnis spiritus laudet Dominum.

J'ai souligné les huit mots correspondant aux huit bas-reliefs de Luca, qui, placés sur deux rangs, décorent la partie antérieure de la *Cantoria.*

Quatre bas-reliefs sont placés entre les consoles. Ils représentent un *Chœur d'enfants* et des enfants jouant de l'*Orgue,* et comme le psaume indiquait deux motifs de cymbales, Luca emploie d'un côté les *Cymbales* proprement dites et de l'autre des *Tambourins.*

Le plus simple des reliefs est celui du *Tambourin.* Un enfant debout, ayant au cou une grosse guirlande qui lui descend sur la poitrine, est placé au milieu du relief, ayant à chacun de ses côtés trois enfants symétriquement disposés. Les enfants sont presque complètement nus et la lourdeur des formes et le modelé sommaire des nus font songer à l'art de J. della Quercia et de Michelozzo.

La même symétrie, la même pauvreté dans l'art de composer, et la même insuffisance dans le dessin des formes, apparaissent dans le relief de l'*Organum.*

Plus savant est le *Chœur d'enfants,* dans lequel Luca représente une ronde de jeunes enfants qui chantent, indiquant très habilement la position des chanteurs et le mouvement de leur ronde.

Cette recherche du mouvement est encore plus sensible dans le relief des *Cymbales*.

Dans ces quatre reliefs, que je considère comme ayant été faits les premiers, les figures sont presque entièrement nues, tandis que dans les reliefs suivants nous verrons Luca employer surtout des figures vêtues.

Le grand charme de cette œuvre n'est pas dans la beauté des nus, ni dans le style des figures, mais dans la délicatesse du sentiment et l'observation naïve de la nature.

ENFANTS DE LA CANTORIA.
Musée du Dôme.

Dans les deux bas-reliefs latéraux représentant les *Chanteurs*, l'intérêt est dans l'étude de la mimique du chant, dans la curieuse observation du mouvement des lèvres ouvertes, dans l'effort d'attention de toutes ces jeunes intelligences si complètement absorbées par ce qu'elles font. Comme Donatello, Luca montre ici quelles ressources l'art peut trouver dans l'observation sincère de la réalité et jusque dans la reproduction de gestes qui semblent le plus opposés à la recherche du rythme des formes. Cette étude de chanteurs, avec la bouche ouverte, est si difficile à faire qu'après Luca aucun sculpteur n'a eu l'audace de recommencer une semblable tentative.

Les quatre reliefs qui décorent le corps même de la *Cantoria* sur sa face antérieure sont de beaucoup

les plus importants et les plus beaux de la série. Dans le *Sonum tubæ,* trois grands jeunes gens soufflent dans de longues trompes, tandis qu'en avant court une sarabande de petits enfants. De même, dans le *Tympanum,* deux enfants sautent en cadence, pendant qu'au second plan des enfants plus âgés jouent du tympanum. Ce sont là des œuvres absolument exquises, d'une science admirable dans l'art de grouper les figures et de les faire mouvoir. Ce sont les plus savants reliefs de la *Cantoria.* J'ai réservé toutefois, pour les citer les derniers, les deux reliefs du *Psalterium* et de la *Cithara,* parce que dans ces reliefs Luca tente de dire, non plus seulement le mouvement et les jeux de la jeunesse, mais encore les mystères du cœur. Dans les jeunes filles de Ghiberti on trouve des formes aussi jeunes, aussi gracieuses, aussi belles, mais leur âme ne semble pas s'ouvrir encore à la vie, elles sommeillent, et elles n'ont pas ce sourire attirant, ces grands yeux rêveurs, qui vont droit à notre âme et la prennent tout entière.[1]

ENFANTS DE LA CANTORIA.
Musée du Dôme.

[1] Dans ces deux bas-reliefs, en avant des figures principales, sont placés des enfants nus, selon le type adopté par Michelozzo dans les bas-reliefs du monument Aragazzi.

BAS-RELIEFS DE LA CANTORIA

Luca della Robbia

La *Cantoria* de Luca mérite d'être étudiée avec soin au point de vue architectural. Luca, plus que Donatello, pendant toute sa vie, n'a cessé de s'intéresser à l'architecture, et la comparaison de sa *Cantoria* avec celle de Donatello est des plus instructives, au point de vue de l'étude du développement du style de la Renaissance dans la première moitié du XVe siècle. Tandis que Donatello crée un style fantaisiste, dérivant tout entier de son imagination et n'ayant que de très lointains rapports avec l'art antique, Luca au contraire peut être considéré comme un des plus chauds partisans du nouveau style de la Renaissance. (Je ne parle bien entendu ici que de l'architecture.) Donatello invente toutes les formes qu'il emploie : la décoration en mosaïque qui sert de fond à toutes les parties de son œuvre et qui recouvre toutes les colonnes, les chapiteaux qui sont aussi différents des formes classiques que des formes de l'art gothique, et toutes les parties décoratives, telles que les coquilles ou les têtes entourées de palmettes. A peine pouvons-nous citer dans toute cette œuvre, comme trait antique, deux rangées d'oves et un petit cordon de perles. Dans la *Cantoria* de Luca, au contraire, tout rappelle l'antique : le beau caractère architectural de l'ensemble, la simplicité et la pureté des lignes, les pilastres cannelés, les chapiteaux ioniques, les bases avec leurs doubles tores, la volute des consoles, la disposition de l'entablement avec architrave, frise et corniche : et enfin le dessin de toutes les moulures reproduisant celles qui sont le plus ordinairement employées dans les corniches des monuments romains, telles que les modillons, les oves, les rangs de perles. Il n'y a pas encore trace ici de ces légères

arabesques qui n'apparaîtront dans l'art italien qu'aux environs de 1450. — Il est probable que l'architecture fut une des parties les plus tardivement exécutées de la *Cantoria ;* nous pouvons la considérer comme ayant été faite vers 1440.

Au cours de cette étude sur Luca nous aurons à différentes reprises l'occasion de revenir sur son style architectural, pour en étudier les modifications.

Quoique les *Bas-reliefs du Campanile* aient été commencés après les travaux de la *Cantoria,* ils représentent, dans l'œuvre de Luca, la manière la plus archaïque, celle où l'imitation de ses prédécesseurs tient le plus de place. La décoration du *Campanile,* entreprise par Giotto et Andrea Pisano en 1334, était restée inachevée, et Luca della Robbia, un siècle après Andrea Pisano, était chargé de la terminer. On a supposé que Luca s'était servi des anciens dessins d'Andrea, mais il y a un tel désaccord entre l'œuvre du XIVe siècle et celle du XVe, que cette opinion ne saurait être sérieusement défendue.

Nous sommes bien en présence d'une œuvre du XVe siècle. Luca toutefois ne montre pas encore les qualités personnelles dont il fera preuve dans la suite et il imite le style à la mode à Florence dans les premières années du XVe siècle. C'est une manière grave, solennelle, particulièrement lourde dans les draperies, telle qu'on la retrouve dans les œuvres de Ciuffagni, de Nanni di Bartolo, de Michelozzo, de J. della Quercia et dans les premières œuvres de Donatello. Cette manière fut sans doute importée à Florence par les maîtres gothiques du Nord des Alpes et surtout par les maîtres de l'école de Bourgogne.

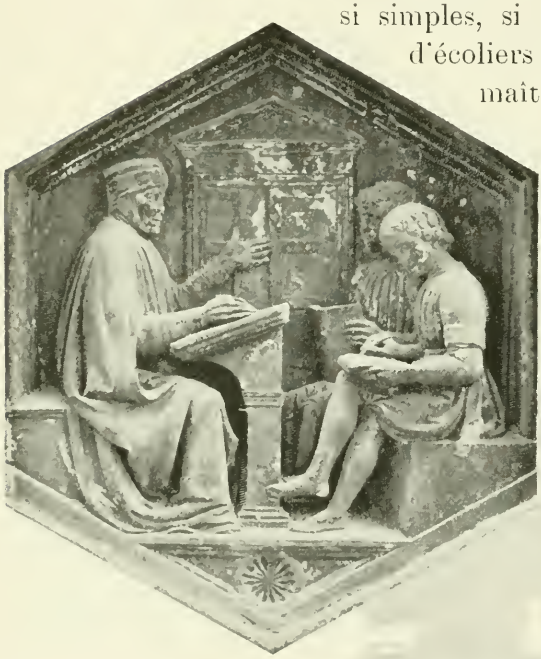
L'œuvre du *Campanile* comprend cinq bas-reliefs. Deux d'entre eux, vraisemblablement les premiers qui aient été exécutés, *Orphée* et *Tubalcain*, ne sont composés que d'une seule figure et, dans une certaine mesure, ils se rapprochent des anciens bas-reliefs d'Andrea Pisano, représentant les Arts libéraux, par exemple, par la manière dont sont traités les accessoires, l'enclume et le marteau de Tubalcain, la forêt et les animaux d'Orphée ; mais les imitations s'arrêtent là. Par le style des figures aux étoffes épaisses avec des plis nettement accusés, Luca se rattache à l'école de J. della Quercia et des maîtres de la fin du XIVe siècle.

ORPHEE.
Bas-relief du Campanile de Florence.

L'*Arithmétique* et la *Philosophie* appartiennent à un style plus avancé. Les deux bas-reliefs sont conçus dans la même idée et représentent, l'un et l'autre, deux philosophes discutant entre eux, selon le type créé par Donatello à la Sacristie de Saint Laurent. Dans l'*Arithmétique*, le style de Luca a encore un peu de froideur et les personnages sont immobiles. Dans la *Philosophie*, le style se transfigure et, à la vivacité du mouvement, à la beauté du geste, à

l'énergie des expressions, on reconnaît l'influence exercée à ce moment sur Luca par Donatello.

Dans le dernier bas-relief représentant la *Grammaire* nous voyons Luca faire montre de qualités tout à fait personnelles. C'est lui-même, et non Donatello ou J. della Quercia, qui a su voir ces jeunes enfants, si gracieux, si simples, si vrais dans leur attitude d'écoliers écoutant les leçons du maître et les transcrivant sur le cahier posé sur leurs genoux. Luca ici se rapproche de Ghiberti, mais il montre plus de naturel, plus d'intimité, une communion plus sincère avec la nature même. Et la figure magistrale du professeur, avec la saisissante individualité de ses traits, avec le beau geste de ses mains, complète cette œuvre qui a le droit de figurer parmi les belles créations de Luca.



LA GRAMMAIRE.
Bas-relief du Campanile de Florence.

Les deux bas-reliefs : *Saint Pierre délivré de prison* et le *Crucifiement de Saint Pierre,* ont les plus grandes analogies avec le dernier bas-relief du *Campanile,* et nous savons qu'ils appartiennent à la même époque. Ils furent alloués à Luca le 30 avril 1438 et ils devaient orner un autel élevé en l'honneur de Saint Pierre,

dans une des chapelles de la Cathédrale de Florence. Le même document parle de la commande d'un second autel, en l'honneur de Saint Paul, faite en même temps à Luca ; mais il ne reste aucun vestige de cet autel, qui sans doute n'a jamais été commencé. Le style des reliefs de l'Autel de Saint Pierre est simple et noble. La lourdeur des premiers reliefs du *Campanile* a disparu et nous retrouvons dans le guerrier et dans les bourreaux du *Crucifiement,* dans les soldats qui gardent la prison de Saint Pierre, les mêmes formes que dans le jeune écolier du *Campanile*. Les guerriers, les bourreaux et le petit écolier ont le même âge. Le même modèle, un enfant de quinze ans, a servi pour toutes ces figures.

BAS-RELIEF POUR L'AUTEL DE SAINT PIERRE.
Musée National de Florence.

En 1442, Luca fit pour la chapelle de Saint Luc, à l'hôpital de Santa Maria Nuova, un Tabernacle qui se trouve aujourd'hui dans les environs de Florence, à l'église de Santa Maria de Peretola. Deux anges debout sont placés aux côtés de la porte du Tabernacle et soutiennent une couronne de lauriers, au milieu de laquelle est figuré le Saint Esprit sous forme de colombe. C'est la première fois que nous rencontrons dans l'œuvre de Luca une de ces figures d'anges qui vont désormais tenir tant de place dans sa vie. La noblesse et la gravité sont ici les sentiments qui do-

TABERNACLE A PERETOLA.

Près de Florence.

minent. Mais le dessin manque encore de finesse : les figures des anges sont courtes et de formes un peu lourdes ; et c'est bien là le caractère de toutes les œuvres de cette époque. Les bras sont mal proportionnés et trop étroitement serrés par l'étoffe ; le genou descend si bas, qu'il n'y a plus de place pour la partie inférieure de la jambe. Nous sommes encore loin de la science et de la délicatesse de formes que nous admirerons dans les œuvres ultérieures. Dans la *Pietà* qui décore le tympan du Tabernacle nous voyons Luca chercher à imiter Donatello, et tenter pour la première fois d'exprimer la douleur en faisant pleurer l'Ange et Saint Jean qui soutiennent le corps du Christ ; et son inexpérience se manifeste ici par une certaine raideur de traits qui fait grimacer les figures. Luca reprendra plus tard ce motif dans la Tombe Federighi, avec un style plus noble et plus savant. Au-dessus du tympan une guirlande soutenue par des têtes de chérubins décore la frise, dans une manière inspirée de Michelozzo ; et dans le soubassement du Tabernacle court une petite bordure ornementale. Cette guirlande et cette bordure sont dignes de la plus grande attention, car elles sont le premier exemple que nous connaissions dans l'œuvre de Luca de l'emploi de la terre-cuite émaillée. Et la discrétion avec laquelle Luca fait ici usage de ce procédé nous autorise à croire que nous sommes en présence d'un des premiers essais du maître.

Au point de vue architectural nous retrouvons la belle et simple ordonnance de la *Cantoria,* avec un progrès nouveau dans la compréhension des formes de l'art antique. Les pilastres ont des dimensions plus

conformes aux règles classiques ; l'entablement est mieux ordonné : la frise ayant une importance plus grande et l'architrave comprenant les trois divisions normales. Luca renonce au chapiteau ionique pour adopter le chapiteau composite, dans la forme même employée par Brunelleschi à la Chapelle Pazzi.

Les deux bas-reliefs de la *Résurrection* (1443) et de l'*Ascension* (1446), qui décorent le tympan des portes de la Sacristie du Dôme de Florence, ont une importance toute particulière dans l'œuvre de Luca. Si l'on excepte les deux bas-reliefs de l'Autel de Saint Pierre qui sont restés inachevés, et les reliefs de la *Cantoria* représentant des jeux d'enfants, on peut dire que ce sont les deux seules grandes compositions que comprenne l'œuvre de Luca. Sa prédilection évidente n'est pas pour les œuvres compliquées, mais pour des œuvres très simples, lui permettant de s'intéresser, avec un soin exclusif, à la beauté des membres d'une figure et à l'ensemble harmonieux de leurs lignes.

En comparant ces deux œuvres de Luca avec celles de ses prédécesseurs, nous verrons qu'ici il s'éloigne de Donatello pour se rapprocher de Ghiberti. Chez Donatello tout est subordonné à l'expression violente des sentiments, et cette recherche ardente qui donne tant d'intérêt et de force à sa pensée lui fait souvent négliger le rythme des formes. Chez Luca au contraire il y a toujours un souci prédominant de la noblesse des lignes, et de même que la fougue et le désordre de la composition s'adaptent admirablement aux idées que Donatello veut exprimer, pour celles de Luca il fallait la simplicité, le calme de la composition et la pureté du style.

Dans le bas-relief de la *Résurrection* Luca, suivant d'assez près la Résurrection de la première Porte de Ghiberti, groupe symétriquement les gardiens endormis et il décore le fond de la scène avec un palmier et un laurier, empruntant à Ghiberti l'idée de ces

LA RÉSURRECTION.
Sainte Marie des Fleurs à Florence.

beaux ornements de feuillage qui tiendront plus tard une si large place dans son œuvre. De même, reprenant une des idées les plus charmantes de Ghiberti,[1] il dispose autour du Christ des figures d'Anges volant dans le ciel ; donnant ici le premier exemple d'un motif que nous retrouverons fréquemment dans ses œuvres et

[1] *Crucifixion* de la première Porte du Baptistère. — *Naissance d'Ève* de la seconde Porte. — *Baptême du Christ* des Fonts baptismaux de Sienne.

dans celles de ses successeurs. Mais ici se bornent les imitations. Ghiberti, toujours si gracieux dans ses figures, n'a jamais pu créer une figure de Christ. Il fallait pour cela une hauteur de pensée qu'il ne possédait pas. Le Christ de Ghiberti est une figure doucereuse, sans accent, conçue dans le moule déjà devenu banal de l'art gothique du XIVe siècle, avec l'inclinaison des hanches et la disposition curviligne des draperies. Combien plus noble est le Christ de Luca, avec le beau geste de la main montrant le ciel et l'expression attendrie de son visage ! Les draperies, sans faux maniérisme, simples, indiquant sobrement les formes du corps, sont d'un art nouveau et très personnel.

L'*Ascension* peut être considérée comme étant d'une pensée plus élevée encore. Dans l'œuvre seule de Fra Angelico on trouvera des figures exprimant, au même degré que les Apôtres de Luca, l'extase de l'amour et de l'adoration. Et, au point de vue des formes, il y a encore un progrès sensible. Les figures agenouillées des Apôtres, dans la noble simplicité de leurs draperies, n'ont pas de rivales dans l'art même de Luca della Robbia.

Les deux reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension* sont encore remarquables à un autre titre. Ce sont les premières terres-cuites émaillées de Luca, dont la date nous soit connue. Il n'est cependant pas vraisemblable que ce soient les premières que Luca ait faites. Pour qu'on ait commandé à Luca la décoration en terre émaillée du tympan d'une des principales portes de la Cathédrale de Florence il fallait que Luca eût déjà fait connaître par quelques œuvres l'intérêt de son nouveau procédé. Je crois cependant que, parmi toutes

les terres-cuites que nous attribuons aujourd'hui à Luca, il n'en est aucune qui soit antérieure à cette époque.

Luca était un artiste si profondément religieux que les administrateurs de la Cathédrale de Florence firent tous leurs efforts pour se l'attacher exclusivement. Pendant plus de vingt ans, il travaille presque uniquement

L'ASCENSION.
Sainte Marie des Fleurs à Florence.

pour eux. C'est pour eux qu'il fait les bas-reliefs du *Campanile,* la *Cantoria,* l'Autel de Saint Pierre, la Résurrection et l'Ascension. C'est pour eux encore qu'il va faire le plus important ouvrage de sa vie après la *Cantoria,* je veux dire les *Portes* de bronze de la Sacristie.

Nous sommes particulièrement favorisés relativement à la connaissance de la date des travaux faits par Luca pendant toute cette période de sa vie, et

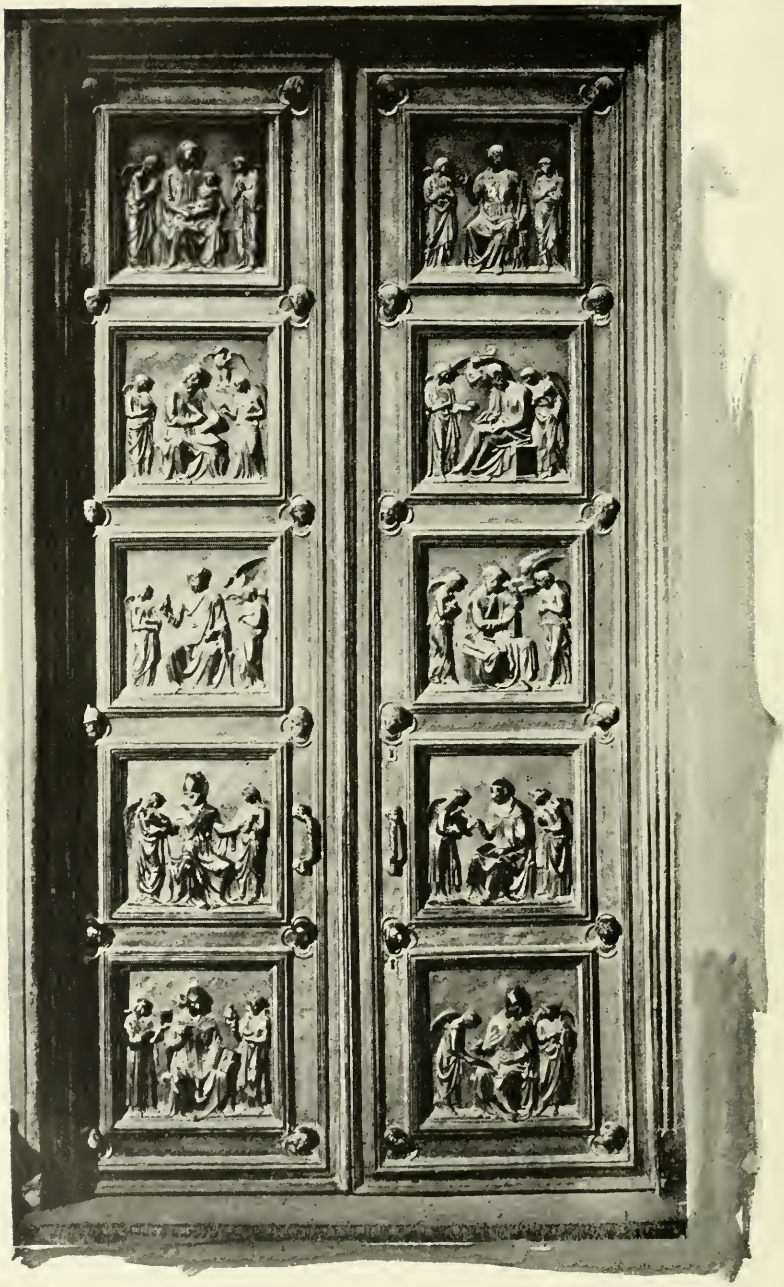
nous possédons de nombreux documents sur les Portes de la Cathédrale. Elles avaient été commandées en 1437 à Donatello, mais neuf ans plus tard, comme il n'avait pas encore commencé son travail, la commande lui fut retirée pour être allouée, le 28 février 1446, à Michelozzo, à Luca et à Maso di Bartolommeo. Maso étant mort en 1461, les deux autres artistes s'adjoignirent, pour le travail du bronze, Giovanni, frère de Maso, et enfin un document du 10 août 1464 nous apprend qu'en raison de l'absence de Michelozzo, Luca resta seul chargé de terminer la Porte. — Nous avons en outre des indications de paiements faits après 1460, et notamment un paiement fait à Verrocchio, en 1467, pour avoir fourni à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte des deux derniers compartiments ; et, en 1474 seulement, Luca reçoit le complément de son salaire pour ce travail.

Ces documents sont précieux, mais ils sont loin de nous satisfaire sur tous les points que nous voudrions résoudre. Ils nous disent que les Portes ont été commencées en 1446 et terminées environ vingt ans plus tard, mais ils ne disent pas si toutes les parties des Portes sont de la même époque, ni si elles doivent être classées dans la période de 1446 ou dans celle de 1464. De même les documents nous donnent le nom de trois artistes, mais sans rien nous apprendre sur la part qui revient à chacun d'eux.

Relativement à la date des sculptures, on peut considérer les deux bas-reliefs représentant la Vierge et Saint Jean comme ayant été faits les premiers et comme appartenant à une période voisine de 1446. Mais les bas-reliefs des Évangélistes, d'un style beaucoup plus beau, doivent être reportés à une date plus éloignée.

Il est plus délicat de déterminer la part qui revient à chacun des trois maîtres nommés dans le contrat. Nous pouvons cependant considérer avec quelque vraisemblance Maso comme ayant été plus particulièrement chargé du travail de la fonte, mais nous sommes plus embarrassés pour établir la part de Luca et celle de Michelozzo. A mon sens, dans cette œuvre, on a trop négligé le rôle de Michelozzo et l'on a été trop porté à le considérer, avec Maso, comme un simple fondeur.[1] Michelozzo était plus âgé que Luca d'une dizaine d'années, il avait déjà accompli d'importants travaux, notamment les tombeaux du pape Jean XXIII et du cardinal Brancacci, en collaboration avec Donatello, et, seul, le monument Aragazzi. Luca était, vis-à-vis de lui, tout autant dans la situation d'un disciple que dans celle d'un collaborateur. Le style de Luca dans la *Cantoria*, la lourdeur des draperies, et la forme un peu épaisse et grossière des nus, ont beaucoup de rapports avec le style de Michelozzo et prouvent, soit une éducation commune, soit une influence exercée sur Luca par Michelozzo, influence que rend assez vraisemblable la différence de leurs âges. — Comment admettre que Michelozzo qui, lorsqu'il collaborait avec Donatello, maître illustre et plus âgé que lui, exécutait une partie des figures dans l'œuvre commune, n'ait eu qu'un rôle secondaire dans une collaboration avec Luca, plus jeune que lui de dix ans? Et cela paraît d'autant plus inadmissible que, dans le contrat, Michelozzo est nommé le premier, avant Maso et Luca della Robbia. Il est enfin important de remarquer que Michelozzo n'avait

[1] Voir Cavallucci et Molinier, *Les Della Robbia*, pag. 30.



PORTE DE LA SACRISTIE DE SAINTE MARIE DES FLEURS,
A FLORENCE.

jusqu'à ce jour exécuté que des travaux en marbre et que, par conséquent, il n'est pas logique de supposer qu'il ait été choisi comme fondeur, ainsi que le disent un peu légèrement les historiens qui se sont occupés de cette Porte.

Si nous songeons que Michelozzo fut surtout un architecte, que, dans ses œuvres d'architecture et de sculpture, il est le plus souvent sobre et un peu sévère, que Luca d'autre part, dans la *Cantoria* du Dôme et dans ses autres œuvres, s'est toujours montré plus épris que Michelozzo de la richesse brillante du décor, il semble que nous devions attribuer à Michelozzo lui-même l'ordonnance un peu froide et triste de la Porte.

En outre, si nous examinons cette Porte avec attention, nous remarquerons une certaine différence entre ses diverses parties. On peut y reconnaître aisément deux manières, dont l'une comprend les quatre reliefs inférieurs représentant les Docteurs de l'Église, et l'autre, les quatre reliefs représentant les Évangélistes.

Les reliefs des quatre Docteurs sont certainement moins beaux que les autres. Leur style moins pur, les draperies plus rudes et plus anguleuses, particulièrement le caractère des anges d'un sentiment moins fin, moins poétique, moins religieux, font penser que Michelozzo, plus que Luca, a eu la prépondérance, sinon une part exclusive, dans cette partie du travail.[1]

[1] Le document publié par M. Cavallucci (*Santa Maria del Fiore*, 2e partie, page 137) qui dit que Verrocchio fournit en 1467 à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire pour fondre les deux dernières histoires de la Porte de la Sacristie, prouve que, malgré le contrat de 1464, qui désignait Luca comme seul chargé de terminer cette Porte, Michelozzo n'a cessé de s'y intéresser et y a collaboré jusqu'à son achèvement définitif.

Par contre, c'est Luca tout entier qui s'affirme au plus haut degré de son génie dans les reliefs des Quatre Évangélistes, et spécialement dans les admirables figures des Anges, qui sont de beaucoup la plus belle partie de cette œuvre. Nous ne connaissons rien de plus parfait dans l'art de Luca que ces figures d'Anges, d'un caractère si noble et si élégant, si séduisantes dans la simplicité de leur attitude.

RELIEF DE LA PORTE DE LA SACRISTIE DE SAINTE MARIE DES FLEURS.

Les deux reliefs supérieurs de la Porte représentent la Vierge et Saint Jean Baptiste. Je pense que ce sont les reliefs que Luca a faits les premiers. Les Anges n'ont pas au même degré la beauté des Anges des Évangélistes et il y a, dans la figure de la Vierge et dans celle de Saint Jean, une lourdeur et un épaississement de la forme qui correspondent bien à la manière de Luca dans les œuvres de ses premières années.

RELIEF DE LA PORTE DE LA SACRISTIE DE SAINTE MARIE DES FLEURS.

Dans l'art de Luca les formes seront d'autant plus fines et gracieuses qu'elles appartiendront à une époque plus avancée.

Aux coins de chaque bas-relief sont placées, comme motif de décoration, de petites têtes, selon la mode adoptée par Ghiberti dans sa première Porte. Ces petites têtes, qui pour la plupart sont des portraits, méritent d'être admirées à l'égal des figures d'Anges. A l'appui de notre attribution à Michelozzo des bas-reliefs des Docteurs, nous ferons remarquer que les petites têtes qui entourent ces quatre reliefs ont un style particulier. Par leur caractère nerveux, âpre, anti-féminin, par leurs attitudes tourmentées, elles contrastent avec le style de Luca, ainsi qu'on peut s'en assurer en les comparant avec les têtes qui ornent les six reliefs supérieurs dans cette même porte.

Cette Porte du Dôme ne jouit pas de la célébrité dont elle est digne ; elle n'est pas populaire comme les portes de Ghiberti et d'Andrea de Pise. Cela tient en partie à la monotonie et à la froideur de l'ordonnance. Mais autant que tout autre elle mérite d'être louée en raison de la beauté des figures. Peu d'œuvres même pourraient être plus fructueusement consultées par les artistes modernes, peu d'œuvres leur conseilleraient un art plus élevé, un sentiment plus noble dans une forme plus plastiquement belle.

On peut se demander quel fut sur Michelozzo le résultat de sa collaboration avec Luca. Michelozzo jusqu'alors étroitement soumis à l'influence de Donatello ne chercha-t-il pas à modifier son style un peu rude après avoir vu les œuvres si douces et si fines de Luca della Robbia ? Si réellement, comme cela est

probable, les Anges de la Chapelle Portinari à Milan sont de Michelozzo, nous aurions là un témoignage non douteux de l'influence exercée sur lui par Luca della Robbia. Sans doute, dans l'œuvre de Milan, c'est à Michelozzo seul qu'appartient l'idée de faire flotter dans les airs, autour d'une coupole, sous des arcatures

ANGES DE MICHELOZZO.
Chapelle Portinari de l'Église Sant'Eustorgio à Milan.

qui l'isolent et la rendent plus aérienne, cette ronde de jeunes filles. C'était une idée de génie, une des plus originales et des plus belles de l'art moderne, et Luca n'a jamais fait preuve d'une invention aussi hardie. Mais, dans le style de chacune de ces figures, nous ne reconnaissons plus Michelozzo, tel qu'il s'était montré à nous jusqu'à ce moment, et ce style nouveau est si imprévu qu'on peut hésiter à lui attribuer ces sculp-

tures. Mais tout s'explique et devient naturel si l'on admet que Michelozzo, se souvenant de sa collaboration avec Luca, s'est inspiré dans la Coupole de la Chapelle Portinari des Anges de la Porte du Dôme de Florence.

Deux ans plus tard, en 1448, Luca sculptait encore pour la Cathédrale de Florence les deux *Anges* age-

ANGES, DANS LA SACRISTIE DE SAINTE MARIE DES FLEURS.

nouillés portant des candélabres, qui sont placés dans la vieille sacristie. Ce sont les deux seules figures à plein relief que l'on rencontre dans l'œuvre de Luca. A ce moment son style atteint à son plus haut degré de perfection, soit dans les lignes si harmonieuses de ses draperies, soit dans l'art de l'expression. Luca a trouvé, semble-t-il, la forme définitive qui convenait à son esprit. Et désormais ses œuvres, toutes remplies de tendresse et d'amour, ne seront plus qu'un long

chant de gloire en l'honneur des Anges, de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Vraiment, à voir dans quel oubli nous laissons les chefs-d'œuvre du passé, combien nous sommes ignorants de merveilles qui devraient être vulgarisées et connues de tout le monde, il semble que nous soyons de vrais barbares, indignes de vivre au milieu de pareils trésors. Il n'est pas surprenant que nous soyons comme hypnotisés par l'art antique, que nous parlions toujours du *Gladiateur* et du *Discobole,* puisque nous méconnaissons les chefs-d'œuvre de notre art chrétien. Depuis des siècles, les élèves de nos écoles des Beaux-Arts copient l'*Antinoüs* ou le *Laocoon;* pas un peut-être n'a dessiné un Ange de Luca della Robbia. Si nos sculpteurs, au lieu de n'étudier que des œuvres où la forme des muscles est prédominante, cherchaient à comprendre ces œuvres transfigurées par la pensée, ils ne resteraient pas isolés comme ils le sont et ils reconnaîtraient enfin qu'ils doivent modifier leur éducation, pour créer cet art intellectuel que la pensée moderne leur demande.

En 1448, Michelozzo, sur la commande de Pierre de Médicis, construisit à San Miniato la petite chapelle, dite chapelle du Crucifix, et il en fit décorer la voûte par Luca della Robbia. Cette décoration en faïence émaillée est formée de moulures dessinant une série de grands octogones et de petits carrés. Au centre des octogones est une petite rosace, et au centre des carrés, une étoile à huit branches. Sur la partie plate, au sommet des moulures sont appliquées des palmettes allongées, attachées au milieu et séparées par de petites roses. Les moulures blanches se détachent sur un fond bleu, et certaines parties, telles que les petites roses,

le lien des palmettes, le cœur des grandes roses, les étoiles, sont d'une teinte plus sombre qui contribue à donner beaucoup de vivacité à l'ensemble de la décoration. Les moulures composées d'oves et de feuilles décoratives, dans le style classique, rappellent les moulures de la *Cantoria* et de l'*Autel de Peretola,* mais elles sont plus riches et d'un plus bel effet décoratif. Sur la frise sont représentées les armoiries des Médicis : la devise « semper » avec trois plumes dans la bague de diamant. L'art avec lequel Luca a disposé les plumes et les banderolles sur lesquelles la devise est écrite montre quel merveilleux sentiment de la décoration il possédait. Cette voûte de San Miniato si charmante est le premier exemple d'une sculpture purement décorative de ce maître. Nous verrons plus tard quelle importance les travaux de cette nature prendront dans son œuvre

Une particularité très intéressante de cette décoration, c'est que Luca n'emploie que des moulures, et nous sommes déjà en 1448. Nous avons là un argument de premier ordre qui nous sera très utile plus tard pour le classement des œuvres de Luca dont la date n'est pas connue. Il semble, en effet, que, si l'attention de Luca s'était déjà portée, antérieurement à 1448, vers l'étude de la nature végétale, il n'eût pas manqué d'employer des fleurs, des fruits ou des feuillages, pour orner cette voûte qui était son premier travail décoratif et où un si vaste champ était ouvert aux caprices de son imagination, au lieu de se borner à ne reproduire que des moulures empruntées aux monuments romains.

Il existe dans le chœur de l'église de San Miniato un *Christ en croix* que le *Cicerone* a signalé depuis

longtemps et dont aucun des historiens de Luca della Robbia n'a parlé.

CHRIST, DANS L'ÉGLISE DE SAN MINIATO A FLORENCE.

La Direction de l'Œuvre de San Miniato a très gracieusement accordé à M. Alinari la permission d'en

faire une photographie, et nous sommes heureux de publier ce chef-d'œuvre de Luca della Robbia, encore tout à fait inconnu. Ce *Christ* est d'autant plus intéressant qu'il est une rareté dans l'œuvre du maître qui n'a presque jamais fait de figures nues.

Ce *Christ* a un peu souffert, particulièrement à la jointure des bras et sous la hanche, où il a subi une assez maladroite réparation; mais malgré ces légers défauts il a conservé son beau caractère, et dans l'histoire de l'art italien il est digne d'être rapproché du Christ de Padoue de Donatello et du Christ de Santa Maria Novella de Brunelleschi.

Le *Christ* de Luca a toutes les qualités ordinaires du maître, la simplicité de l'attitude, la noblesse de l'expression, la parfaite convenance du sentiment religieux. Au point de vue technique, on remarquera surtout le modelé des jambes.

Je suis disposé à croire que cette œuvre date des environs de 1448 et a été faite au moment où Luca travaillait à la décoration de la Chapelle de Michelozzo.

Un an plus tard, en 1449, pour la première fois, nous voyons Luca quitter Florence. Ses relations avec Maso di Bartolommeo, son collaborateur à la Porte du Dôme, furent la cause de ce départ. Maso, ayant été appelé à Urbino pour construire la façade de l'église San Domenico, demanda à Luca de décorer le tympan de la porte principale. Comme ce tympan représente une Madone, nous nous réservons d'en parler lorsque nous nous occuperons de la série des Madones de Luca. En groupant toutes les Madones, nous les comprendrons mieux et nous pourrons plus aisément nous faire une opinion sur leur date. Toutefois, nous devons signaler

ici le caractère solennel, profondément religieux de cette œuvre et l'admirable beauté des quatre figures de saints qui entourent la Vierge : Saint Pierre martyre, Saint Dominique, Saint Albert et Saint Thomas d'Aquin. Ce sont de véritables portraits, et rarement, en restant fidèle à la nature, on a mis sur une figure plus d'idéal. Un des saints tient une palme et un autre une branche de lys. Nous verrons plus tard quel parti on peut tirer de l'observation de ces formes accessoires pour classer les œuvres de Luca.

Postérieurement à 1449 nous ne connaissons plus, avec certitude, que la date de deux œuvres de Luca, le *Monument Federighi* de 1455 et les *Vertus de San Miniato* de 1459 ; et nous allons dès maintenant les étudier. Connaissant alors le style de Luca au début et à la fin de sa carrière, nous pourrons essayer de classer les œuvres dont la date est incertaine.

Le *Monument de l'Évêque Federighi* est une œuvre très simple. Dans une niche carrée de faible profondeur est placé le sarcophage sur lequel l'Évêque est couché. Sur la paroi du fond est sculptée la *Pietà :* le Christ, la Vierge, et Saint Jean, en demi-figures, selon le type de la *Pietà* du Monument Baroncelli à Santa Croce ; sur le devant du sarcophage deux anges soutiennent une couronne de lauriers.

Luca avait déjà traité le motif de la *Pietà* dans le Tabernacle de Peretola, mais ici il se montre plus sobre dans l'expression de la douleur, cherchant par dessus tout l'expression de la piété, de la noblesse, de la grandeur du sentiment religieux. Dans ce Monument on admirera surtout la statue de l'Évêque et les Anges tenant la couronne. Les Anges de Luca sont peut-

FLORENCE — Eglise de S.ta Trinité

MONUMENT A L'EVEQUE FEDERIGHI

Luca della Robbia

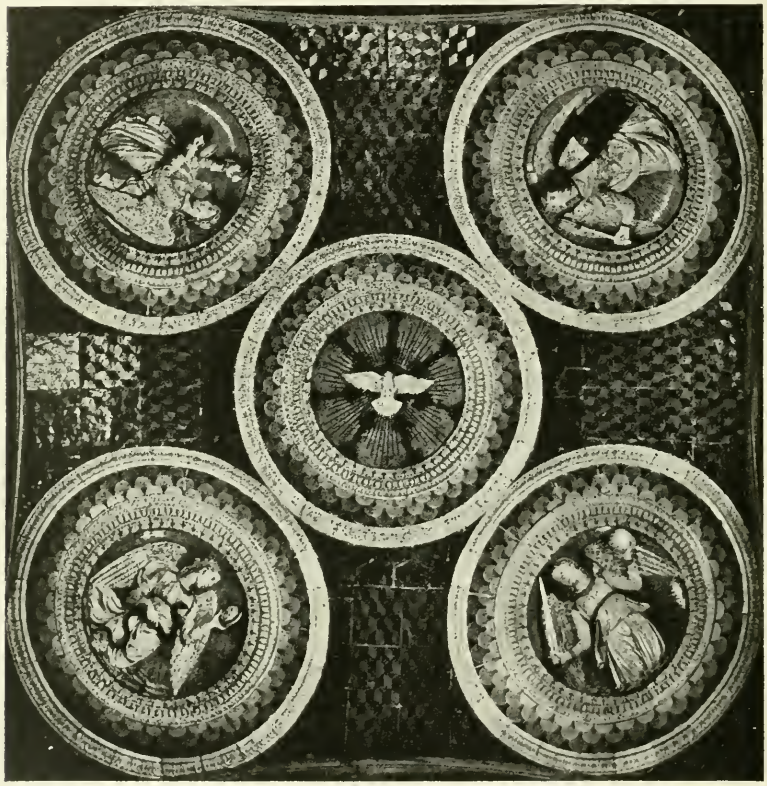
être moins gracieux que ceux de Ghiberti, mais ils sont moins compliqués de formes; leur pensée est plus hautaine, plus fière et ils ont vraiment sur leur front les signes de la majesté céleste.

Le monument tout entier est entouré d'une admirable bordure émaillée, qui présente cette particularité qu'elle est sans relief et composée de plaques de faïence peintes, représentant des feuilles et des fleurs. Cette ravissante bordure est la première recherche d'une forme d'art que Luca reprendra plus tard et à laquelle il donnera une importance tout à fait exceptionnelle dans les dernières années de sa vie.

Le dernier travail de Luca dont nous connaissions la date est la décoration de la *Voûte* de la Chapelle Portogallo à San Miniato. C'est une décoration comprenant cinq médaillons. Au centre, le *Saint Esprit* sous forme de colombe, entouré de sept flambeaux aux couleurs d'or, et dans les autres médaillons, quatre figures allégoriques, la *Justice,* la *Force,* la *Tempérance* et la *Prudence.* Si Luca n'aimait pas les scènes compliquées, il excellait dans l'art de concevoir une figure isolée, dans l'art de la varier et de la rendre intéressante par les plus fines et les plus délicates nuances. Cette voûte de San Miniato doit être tenue pour une de ses œuvres les plus originales et elle est tout à fait caractéristique des recherches de la maturité de sa vie. Nous sommes loin des formes un peu grosses et lourdes des bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria.* On voit que tous les efforts de Luca ont tendu à affiner son art, à rendre les formes plus légères et plus jeunes.

Je ne puis comprendre comment, devant des œu-

vres si originales, on a pu faire intervenir le nom d'Andrea della Robbia. Comme Andrea avait vingt-quatre ans lorsque Luca a fait la voûte de San Miniato,



VOUTE DE LA CHAPELLE DU CARDINAL PORTOGALLO A SAN MINIATO.

et qu'il travaillait à ce moment dans l'atelier de son oncle, des connaisseurs tels que M. Bode ont supposé qu'une partie du mérite de la voûte de San Miniato lui revenait.[1] Mais nous connaissons bien le style d'An-

[1] Luca della Robbia (*Archivio storico dell'arte*, 1889, p. 4).

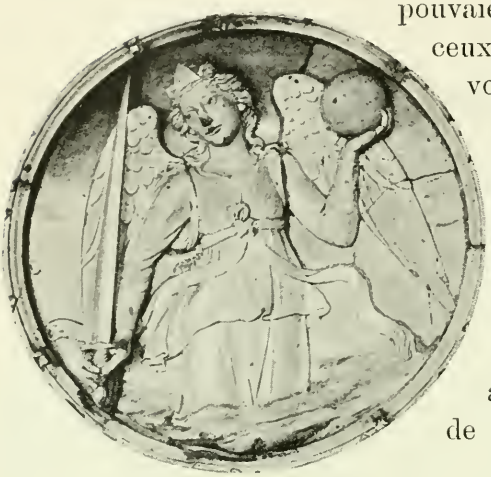
drea, il n'a pas de rapport avec le style des reliefs de San Miniato, et l'on chercherait vainement dans toute son œuvre une seule figure analogue aux *Vertus* de San Miniato. Et n'est-il pas bien illogique d'attribuer à un élève, âgé à peine de vingt-quatre ans, une part d'invention dans une des œuvres de Luca qui témoigne le plus des profondes et originales recherches de ce grand maître et qui n'a pu être conçue par lui que lorsqu'il était parvenu au plus haut degré de son art?

En comparant aux *Vertus* de San Miniato les figures allégoriques de la voûte de la Chambre de la Signature, on verra combien Raphaël s'est inspiré de l'œuvre de Luca. Luca est certainement un des maîtres avec lesquels Raphaël a le plus de rapports; et la ressemblance, que nous signalons ici, apparaîtra tout à fait saisissante si l'on compare entre elles les Madones de ces deux maîtres.

LA TEMPÉRANCE.
Musée de Cluny.

Le Musée de Cluny expose deux médaillons, représentant la *Justice* et la *Tempérance*, qui sont très faciles à classer par leur analogie avec les *Vertus* de San Miniato. La *Justice* a beaucoup de rapports avec la *Justice* de San Miniato; mais la *Tempérance* est d'une forme tout à fait nouvelle. Ce sont deux œuvres merveilleuses, égales en beauté à celles de San Miniato. J'ajouterai qu'elles sont entourées d'une bordure de fruits qui rivalise avec les plus belles bordures du

maître. On ne possède aucun renseignement sur la provenance de ces médaillons qui sont assez grands et pouvaient bien, à l'origine, comme ceux de San Miniato, décorer la voûte d'une chapelle.



LA JUSTICE.
Musée de Cluny.

Ces œuvres sont d'autant plus précieuses que, à l'exception des Armoiries du roi René d'Anjou de Londres, de la Madone d'Urbino, et des Tabernacles de l'Impruneta, on ne connaît aucune œuvre authentique de Luca en dehors de Florence.

§ 2e. — ŒUVRES NON DATÉES.

La division que j'ai adoptée pour étudier les œuvres de Luca, en les classant en œuvres datées et en œuvres non datées, est une division bien factice et, en principe, tout à fait condamnable. Ici les inconvénients, que cette méthode présente, sont corrigés par ce fait, que la plupart des œuvres non datées appartiennent aux dernières années de la vie de Luca, et que nous n'enfreignons pas sensiblement le principe de l'ordre chronologique qui, à mon sens, doit toujours être suivi dans l'étude des œuvres d'art. D'autre part, si j'ai adopté cette division, c'est parce qu'elle me permet de reporter à la fin de mon étude la discussion de certains points délicats, qui comportent de longs développements et qui

auraient mis quelque confusion dans l'analyse des œuvres de Luca, en nous empêchant de bien discerner l'évolution si claire et si logique de son génie.

Les travaux de Luca, dont il reste à parler, comprennent trois importantes séries que nous étudierons successivement : les *Armoiries* d'Or San Michele, les *Tabernacles* de l'Impruneta et enfin les *Apôtres* et les *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi.

Le premier étage de l'église d'Or San Michele est décoré de quatre Armoiries, œuvres de Luca della Robbia : les Armoiries de l'Art des Médecins, de l'Art de la Soie, de l'Art des Maîtres de pierre, et du Conseil des Marchands. Ces œuvres qui, au premier abord, et par comparaison avec les bas-reliefs de la *Cantoria* et du Dôme, peuvent sembler modestes, sont cependant des travaux très importants qui ont captivé longtemps l'attention du maître.

On sait de quelle manière originale est décoré l'extérieur d'Or San Michele. Cette église avait servi primitivement de lieu de réunion aux commerçants florentins, et les Corporations, chargées de la décorer, firent placer sur les piliers extérieurs les statues de leurs saints patrons et ornèrent le premier étage avec leurs Armoiries. Au XVe siècle, quelques unes des Corporations voulurent donner plus d'importance à cette représentation de leurs Armoiries, et résolurent de remplacer les Armoiries peintes par des Armoiries sculptées ; et cette décision nous a valu les charmantes œuvres de Luca que nous allons étudier.

Les *Armoiries de l'Art des Médecins,* représentant une Madone, étaient bien faites pour séduire un sculpteur

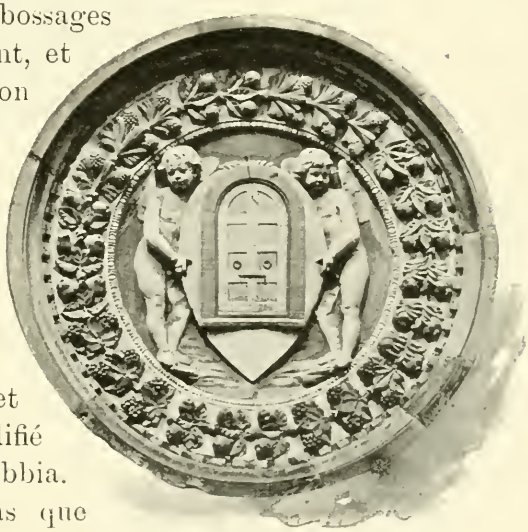
tel que Luca, qui trouvait une nouvelle occasion de reproduire un des motifs qui lui étaient les plus chers, et un prétexte pour inventer de nouvelles formes décoratives. Son goût si fin se manifeste par la charmante disposition du Tabernacle, par les belles tiges de lis qui l'entourent, et par les petites roses ornementales qui décorent le fond sur lequel se détache la figure de la Vierge. Nous reparlerons plus tard de cette Madone, qui, par ses formes gracieuses, la jeunesse de son visage et le charme de son sourire, montre que, à cette époque, l'art de Luca tendait à s'éloigner de l'expression de la majesté, pour rechercher les idées les plus tendres et les plus familières.

On sait quelle part importante la Corporation des Médecins avait prise dans la décoration d'Or San Michele. Une des premières, elle avait décoré son pilier (en 1399), et construit le beau Tabernacle qui abritait la Madone placée aujourd'hui dans l'intérieur de l'église. Il n'est pas téméraire de supposer qu'elle fut encore la première à remplacer ses Armoiries peintes par des Armoiries sculptées.

Cette nouveauté eut un prodigieux succès. Elle avait en effet l'avantage de satisfaire aussi complètement que possible aux conditions de l'art héraldique. Les Armoiries de Luca unissaient les reliefs de la sculpture aux colorations de la peinture. On avait peint antérieurement des Armoiries sculptées, mais la peinture n'avait pas la solidité de l'émail coloré et ne pouvait, comme l'émail, résister aux intempéries des saisons.

Il est probable que, après les *Armoiries de l'Art des Médecins,* Luca fit les *Armoiries de l'Art de la Soie.* Le

thème était bien ingrat, car ces Armoiries représentaient une Porte ; et il est merveilleux de voir quelle richesse d'invention Luca déploie pour faire une œuvre d'art avec un motif aussi insignifiant. Luca, à ce moment, ne songe pas encore qu'il pourrait faire une œuvre suffisamment intéressante sans avoir recours à la figure humaine ; il fait soutenir par deux Génies les Armoiries de l'Art de la Soie, qui représentent une porte blanche avec un mur en bossages rouges sur champ d'argent, et il trouve ainsi une occasion toute naturelle de placer deux figures nues. En comparant ces Génies avec les enfants de la *Cantoria,* on peut mesurer tout le chemin parcouru et voir comment la recherche de la finesse et de la distinction a modifié l'art de Luca della Robbia.



ARMOIRIES DE L'ART DE LA SOIE
à Or San Michele.

On ne comprend pas que certains écrivains aient pu songer à attribuer à Andrea une œuvre qui possède à un si haut degré tous les caractères de l'art de Luca. Cette œuvre, comme toutes les autres Armoiries d'Or San Michele, représente tout un côté de l'art auquel Andrea s'est peu intéressé, je veux parler du côté décoratif et ornemental. Ici Luca, se montrant en cela le fidèle disciple de Ghiberti, se passionne pour l'étude de la nature végétale, tandis qu'à l'époque d'Andrea ce style, qui avait son origine première dans

les traditions de l'école gothique, perd son originalité et ne vit plus que d'imitations.

Dans les *Armoiries de l'Art de la Soie,* nous trouvons une bordure de feuilles et de fruits, première application d'une idée qui va faire créer à Luca d'admirables chefs-d'œuvre. Nous allons voir, en étudiant une série de ces guirlandes, comment il a varié et perfectionné ce motif.

Avant la guirlande d'Or San Michele, Luca avait déjà employé les formes végétales comme motif de décoration, notamment dans la bordure de la tombe de l'Évêque Federighi; et, sans doute, il convient de classer aussi antérieurement aux Armoiries d'Or San Michele la bordure de la Madone de la Via dell'Agnolo et celle de la Madone de San Pierino. Dans ces travaux, Luca n'avait reproduit que des fleurs, tandis que, dans les Armoiries d'Or San Michele, ce sont les fruits qui ont toutes ses préférences; mais, ce qu'il faut surtout noter, c'est le soin qu'il consacre à cette étude, c'est l'extraordinaire valeur artistique qu'il lui donne.

FRISE DE LA MADONE
de San Pierino.

Voici comment Luca a ordonné la guirlande d'Or San Michele. Sur une tige très apparente, placée au milieu de la guirlande, il attache de petits bouquets de fruits. Ces bouquets sont nettement isolés les uns des autres, comprenant chacun deux fruits, disposés

symétriquement des deux côtés de la branche. Avec la même symétrie, sont groupées quelques feuilles, généralement au nombre de trois, dont l'une sépare les fruits. Chacun de ces bouquets est répété trois fois et la série des bouquets représentant les raisins, les pommes de pin, et les oranges, est elle-même répétée deux fois.

La troisième Armoirie d'Or San Michele fut commandée à Luca par le Conseil des Marchands. Les différentes Corporations de Florence avaient un Conseil, ou Tribunal supérieur, qui était chargé de traiter les questions d'ordre général et de juger leurs différends. Ce Conseil s'appelait l'*Università dei Mercanti* ou *Magistratura delle Arti*. Les *Armoiries de ce Conseil des Marchands* étaient le Lis de Florence surmontant la balle de l'Art des Commerçants. Ce Conseil, dans les projets primitifs d'Or San Michele, n'avait pas de Tabernacle; mais, en 1459, le Parti guelfe, ayant perdu les sympathies de la population florentine, fut obligé de renoncer à ses droits et de céder au Conseil des Marchands son Tabernacle d'Or San Michele. Comme ce Conseil n'était pas une Corporation proprement dite, qu'il n'avait pas de patron, il fit mettre dans son Tabernacle, à la place du Saint Louis de Dona-

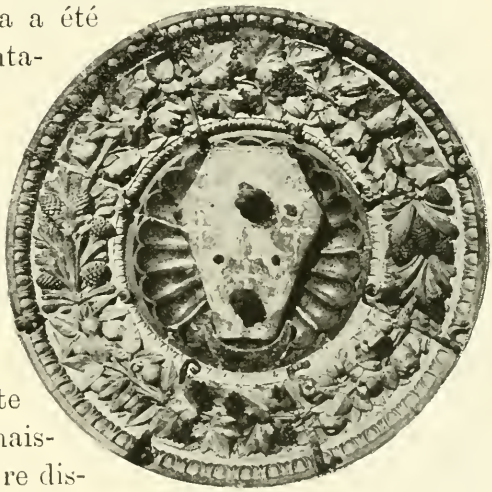
ARMOIRIES DU CONSEIL DES MARCHANDS
à Or San Michele.

tello, *le Christ montrant ses plaies à Saint Thomas.* Mais avant de commander cette sculpture à Verrocchio, il commençait par prendre possession de son Tabernacle, en faisant placer au-dessus ses Armoiries, œuvre de Luca della Robbia. Nous savons, par un document positif, qu'elles furent commandées à Luca en 1462, et c'est une date très précieuse, car elle va nous permettre de classer toutes les Armoiries de Luca. Grâce à cette date, nous devons déjà classer à une époque antérieure, mais peu éloignée, sans doute vers 1460, les *Armoiries de l'Art de la Soie.*

Dans les *Armoiries des Médecins*, Luca avait représenté une Madone; dans celles de l'*Art de la Soie,* il n'avait pas voulu se contenter de représenter le simple motif d'une Porte, et il avait embelli et transfiguré son œuvre par l'introduction de deux Génies. Dans les *Armoiries du Conseil des Marchands* il a pensé qu'il pouvait intéresser avec le seul Lis de Florence entouré d'une guirlande de fruits, et il a créé une merveille d'art décoratif, une des plus belles œuvres ornementales que l'Italie puisse citer, après les bordures de la seconde Porte de Ghiberti.

Comme dans les Armoiries de l'Art de la Soie, la bordure se compose d'une série de bouquets attachés à une même tige; mais combien l'œuvre est devenue plus belle! Tout d'abord les bouquets sont beaucoup moins simples; au lieu d'être composés de deux fruits et de trois feuilles symétriquement placés, chaque bouquet comprend un plus grand nombre de feuilles et de fruits, et quoique l'on retrouve encore une même disposition de feuilles en éventail, les formes sont beaucoup plus variées; de plus, les bouquets, au lieu d'être groupés

et répétés trois par trois, sont différents les uns des autres. Voici les noms des fruits que Luca reproduit dans cette œuvre : raisins, citrons, fèves, grenades, châtaignes, pommes, chardons, concombres, pommes de pin, coings, prunes, pavots, figues, poires. Luca se montre vraiment ici le digne et seul rival de Ghiberti dans l'art de comprendre et de reproduire la nature végétale. On sent combien Luca a été impressionné par l'ornementation de la seconde Porte de Ghiberti, terminée en 1452. Par cette étude attentive de la nature, par cette volonté de se soumettre à elle, de tirer d'elle, et uniquement d'elle, toute la beauté de son art, Luca est le dernier des gothiques, le dernier de cette admirable école que la Renaissance n'allait pas tarder à faire disparaître.



ARMOIRIES PAZZI
du Palais Quaratesi à Florence.

Quelque belles que fussent les *Armoiries du Conseil des Marchands,* Luca trouva le moyen de les surpasser encore, avec les *Armoiries du Palais Quaratesi.* Le *Cicerone,*[1] cet admirable livre que l'on ne saurait trop louer,

[1] Le *Cicerone* dit que l'on voit, dans plusieurs palais de Florence, des Armoiries semblables qui sont de Luca ou de son atelier. Il est bien regrettable que le *Cicerone* n'ait pas attaché plus d'importance à ces Armoiries et n'ait pas fait connaître le résultat de ses recherches. Quant à nous, nous n'avons rien négligé pour retrouver ces Armoiries dont parle le *Cicerone,* mais nous n'avons pu découvrir que celles du Palais Quaratesi.

GUIRLANDE DES ARMOIRIES PAZZI
du Palais Quaratesi à Florence.

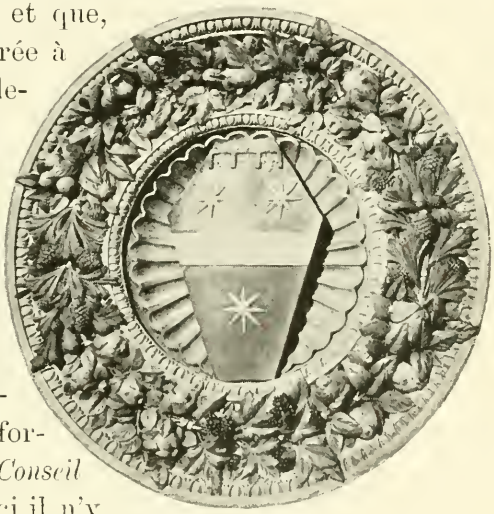
avait depuis longtemps cité ces Armoiries, mais, jusqu'à ce jour, non seulement elles n'avaient jamais été publiées, mais aucune photographie n'en avait été faite.

Il est assez difficile d'étudier ces Armoiries en raison du manque de lumière, et de l'encombrement des pièces où elles se trouvent. Grâce à l'amabilité de MM. Schmitz et Turri, M. Alinari a pu en exécuter des photographies, et nous sommes heureux de publier ces merveilles, qui, quoique existant à Florence même, sont encore complètement inconnues.

Le Palais Quaratesi, qui appartenait primitivement à la famille Pazzi et qui, peut-être, fut commencé par Brunelleschi, possède deux Armoiries de Luca della Robbia. Dans l'une,

l'écu est assez endommagé, mais on peut encore reconnaître la trace des croix et des dauphins, emblêmes des Pazzi; l'autre, tout à fait bien conservée, représente les armes des Serristori.

Les *Armoiries des Pazzi* ont été faites les premières. Comparées à celles du *Conseil des Marchands,* on remarque que la partie réservée aux Armoiries proprement dites est diminuée, et que, par contre, la partie consacrée à la guirlande est considérablement augmentée. La guirlande devient plus large; les fruits et les feuilles, ayant plus d'importance, peuvent être étudiés avec plus de soin. Les bouquets sont moins petits; de telle sorte que l'artiste a plus de ressources pour varier leurs formes. Dans les *Armoiries du Conseil* il y avait seize bouquets; ici il n'y en a que huit. Les bouquets ne sont plus isolés les uns des autres, ils se rapprochent, et forment une véritable guirlande ininterrompue.



ARMOIRIES SERRISTORI
du Palais Quaratesi à Florence.

Les *Armoiries des Serristori* sont une variation plus avancée encore du même thème. La bordure est plus large; le fond qui, dans les Armoiries de l'Art de la Soie, était très important, qui était déjà diminué dans celles du Conseil, et à peine visible dans les Armoiries des Pazzi, ne se voit plus ici. Dans les Ar-

moiries des Pazzi, Luca, qui avait uni pour la première fois ses bouquets, avait voulu encore nettement marquer leur séparation, et il avait placé entre chacun d'eux un petit ruban très apparent. Dans les Armoiries des Serristori, il supprime ce ruban et, pour séparer les bouquets, il se contente d'une petite feuille qu'il fait très pittoresquement empiéter sur la bordure.

Ces Armoiries sont les plus parfaites que Luca ait produites. On admirera avec quelle variété il dispose les groupes de fruits, avec quelle habileté sont rendus les moindres détails des fruits, les nervures des feuillages, et en particulier les longues et fines aiguilles des sapins.

Il existe encore d'autres *Armoiries* au milieu de la petite coupole de la Chapelle Pazzi. La bordure malheureusement a un peu souffert; elle est loin d'avoir l'admirable conservation de celles des *Armoiries du Palais Quaratesi,* qui sont aussi nettes que si elles sortaient de l'atelier; mais elle est du même style, elle appartient à la même époque et est de la même beauté.

On ne peut pas proposer une date absolument précise pour ces dernières œuvres, mais il est évident que nous sommes à une époque très avancée de la vie de Luca, peut-être aux environs de 1470.

On remarquera l'importance des relations de Luca avec les Pazzi. C'est pour leur Chapelle de *Santa Croce* qu'il fait les quatre Évangélistes, les douze Apôtres et la voûte du portique; c'est pour leur palais (aujourd'hui Palais Quaratesi) qu'il fait les médaillons contenant des armoiries et c'est pour eux encore qu'il fait le médaillon aux armes du roi René d'Anjou.

Les œuvres que nous venons d'étudier nous ont fait assister à l'évolution complète de l'art de Luca dans l'étude des formes du règne végétal. Par comparaison

ARMOIRIES DU ROI RENÉ D'ANJOU
au South Kensington Museum.

avec ces œuvres qui se succèdent, sans laisser entre elles aucune période inconnue, il nous sera facile de classer toutes les autres œuvres décoratives de Luca.

Le Musée du South Kensington possède un admirable *Médaillon aux armes du roi René d'Anjou* qui pré-

sente les caractères suivants : la bordure n'est pas très large ; elle est formée de bouquets isolés, se répétant quatre par quatre. C'est une forme que nous connaissons bien, c'est celle des Armoiries de l'Art de la Soie. Mais ici le style est plus avancé ; les bouquets sont moins simples. Nous sommes donc à une époque intermédiaire entre les Armoiries de l'Art de la Soie et les Armoiries du Conseil des Marchands.

MM. Cavallucci et Molinier ont donné sur ce médaillon d'intéressants détails :

« Lorsque le roi René d'Anjou revint de sa malheureuse expédition de Naples, pendant l'été de l'année 1442, il s'arrêta à Florence. Bien reçu par la République, qui lui fit des cadeaux et lui offrit même une lionne, attention qui dut particulièrement le toucher, car il était grand amateur de « bestes estranges », le roi de Sicile se lia avec Andrea de' Pazzi, père de Pietro de' Pazzi, qui, plus tard, devait remplir d'importantes fonctions diplomatiques. Il arma Andrea chevalier, et les Florentins furent si flattés de cet honneur, qu'ils offrirent à ce personnage un harnachement tout neuf ; il tint lui-même sur les fonts le fils de Pietro et lui donna son nom. Ce n'est pas tout : plus tard il créa Jacopo de' Pazzi chevalier de l'ordre du Croissant. Cet ordre, fondé en 1268 par Charles Ier d'Anjou, roi de Naples, était peu à peu tombé dans l'oubli. René, en 1448, le rétablit et c'est la devise de cet ordre, « Los en croissant » que l'on lit sur le médaillon. Ce fut après 1452 que Jacopo de' Pazzi fut créé chevalier du Croissant ; nous serions fort portés à croire que ce fut au commencement de l'année 1453, car le chiffre IR que l'on voit sur le médaillon dési-

gne, à n'en pas douter, René et Isabelle sa femme; or Isabelle mourut le 28 février 1453 et il n'est pas probable que l'on eût fait figurer son nom sur ce monument après sa mort. Ce serait donc aux environs de 1453 qu'il faudrait placer la confection de cette sculpture. Jacopo de' Pazzi avait ainsi voulu perpétuer le souvenir de l'honneur que lui avait conféré le roi René. Remarquons enfin que, cette année-là même, le roi de Sicile conclut un traité avec la République de Florence (11 avril 1453), en vue d'une expédition en Lombardie, et que les Pazzi durent en cette occasion lui rendre plus d'un service. »

MM. Cavallucci et Molinier assignent à ces Armoiries la date de 1453. Je serais porté à proposer une date un peu plus tardive et à rapprocher, plus que ne le font ces écrivains, les Armoiries du roi René de celles du Conseil des Marchands qui, nous le savons, datent de 1463.

Ce n'est pas seulement dans des Armoiries que Luca s'est servi de ces belles guirlandes de fruits. Il les a employées pour encadrer les deux figures de la *Justice* et de la *Tempérance* du Musée de Cluny. Dans la voûte de la Chapelle Portogallo, Luca s'était contenté d'entourer les figures des *Vertus* d'un simple décor imbriqué, enfermé entre deux bordures de style classique. On conçoit quelle valeur artistique Luca a ajouté aux figures du Musée de Cluny, en les entourant d'une guirlande de fruits, et quelle importance il devait attacher à cette œuvre, pour la décorer si magnifiquement. Les bordures des Médaillons de Cluny comprennent des groupes de fruits allongés, avec des séparations de ru-

bans, et rappellent le type que nous avons vu dans les Armoiries des Pazzi, au Palais Quaratesi.

Il existe encore une œuvre où l'on voit des figures entourées d'une guirlande de fruits: ce sont les *Évangélistes* qui décorent la voûte de l'église *San Giobbe,* à Venise. Je reparlerai de cette œuvre, et je me contente ici d'en signaler les bordures, représentant des guirlandes épaisses et continues, dans le style des Armoiries de la Chapelle Pazzi, et qui appartiennent, par conséquent, à la dernière période de la vie du maître.

Enfin Luca a utilisé les bouquets de fruits, non plus dans des guirlandes, mais pour décorer la frise d'un édifice. Le *Baldaquin de la Chapelle de la Vierge* à l'église de l'Impruneta, dont nous parlerons plus tard, est garni d'une frise décorée de bouquets de fruits qui, par son style, peut être considérée comme une transition entre les Armoiries du roi René et celles du Palais Quaratesi.

Il nous faut maintenant revenir à Or San Michele, pour étudier des Armoiries qui appartiennent à un genre de décoration tout à fait différent de celui que nous venons de voir.

Les *Armoiries de l'Art des Maîtres de pierre* sont une rareté dans l'œuvre de Luca. Développant ici l'idée qui lui avait inspiré la bordure du *Monument Federighi,* Luca renonce à la sculpture; il abandonne les formes en relief et ne fait plus qu'une simple faïence plate décorée d'un émail coloré. Il demande tous ses effets au dessin et au coloris. Luca avait vraiment le génie de la décoration, car il crée ici, avec le plus

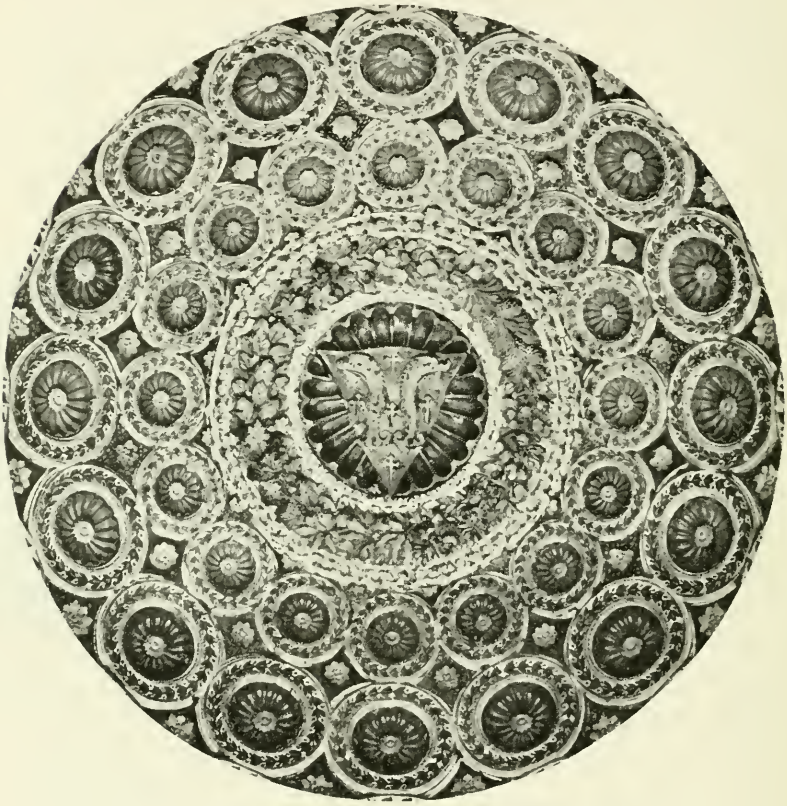
pauvre des motifs, une de ses œuvres les plus intéressantes. Les Armoiries des Maîtres de pierre représentent une Hache d'argent sur fond rouge, et voici comment Luca tire parti de ce motif : Une large tresse enferme dans ses enroulements un grand médaillon central, cantonné de quatre médaillons plus petits. Dans les petits médaillons, sur un fond orné de légers rinceaux, il figure le compas, la truelle, le fil à plomb, le marteau avec les ciseaux à froid, et, au milieu, la Hache d'argent se détache sur un fond rouge orné des plus délicats feuillages. Des fleurs et de larges feuilles ornementales remplissent l'intervalle des médaillons.

ARMOIRIES DE L'ART DES MAITRES DE PIERRE à Or San Michele.

Si l'on néglige de pareilles œuvres, on s'expose à méconnaître l'étendue et la nature véritable du génie de Luca. Il ne faut pas lui demander ces vastes compositions que l'on trouve dans l'œuvre de Ghiberti et de Donatello ; il faut, avec lui, s'intéresser à des œuvres plus modestes, deux enfants soutenant des armoiries, moins que cela, une guirlande de fruits, moins encore, une hache et une truelle. Partout il est exceptionnel : personne n'a su comme lui montrer l'intérêt que possèdent les choses les plus humbles, et quel horizon infini la nature ouvrait aux yeux de ceux qui veulent consentir à la regarder.

A voir la beauté de l'émail, la variété et l'éclat des

couleurs, nous pouvons être certains que les *Armoiries des Architectes* sont une des dernières œuvres du maître.



COUPOLE DU PORTIQUE DE LA CHAPELLE PAZZI.
(Fragment.)

A côté de ces œuvres, où domine le caractère décoratif, nous croyons devoir parler de la petite *Coupole du portique de la Chapelle Pazzi.* C'est une des dernières créations de Luca, et, en la comparant avec la décoration faite par lui, plus de dix ans auparavant, à la Chapelle du Crucifix à San Miniato, nous nous ren-

drons compte de l'évolution de son talent, dans le domaine purement ornemental. Luca renonce ici à tout emprunt aux formes de l'art antique, et tire de son propre fonds tous les éléments de la décoration. Quoique très simple, la Voûte de la Chapelle Pazzi est un véritable bijou d'élégance. Elle se compose de la répétition d'un motif de coquilles disposées sur quatre cercles et diminuant de grosseur en se rapprochant du centre. Au milieu, sont les Armoiries des Pazzi, entourées d'une large guirlande de fruits, qui rappelle les œuvres les plus savantes du maître, et qui suffit pour dater cette coupole des dernières années de sa vie.

Dans la Collégiale de l'Impruneta, à quelques kilomètres à peine de Florence, se trouvent d'importantes œuvres de Luca della Robbia, que M. Carocci avait signalées dans son volume *I dintorni di Firenze,* et qui ont été publiées tout récemment et remarquablement appréciées par M. Allan Marquand.[1] Aucun des historiens de Luca n'en avait encore parlé, et le catalogue si complet des œuvres des Della Robbia, dressé par MM. Cavallucci et Molinier, n'en avait fait aucune mention. Ce sont des sculptures dont l'attribution à Luca ne saurait être l'objet d'aucun doute, et elles ont ce grand intérêt d'être différentes de ses autres œuvres et d'appartenir (à l'exception de l'une d'elles) à la dernière partie de sa vie, à la période qui nous est la moins connue.

Les œuvres de l'Impruneta comprennent trois Autels et la décoration de deux Baldaquins.

---

[1] Some unpublished monuments by Luca della Robbia (*The American Journal of Archæology,* vol. VIII).

L'église de l'Impruneta possédait une ancienne Madone très populaire. La légende raconte que cette Madone avait été perdue, et qu'un jour, dans un champ que des paysans labouraient, la charrue déterra l'image vénérée devant laquelle les bœufs s'agenouillèrent.

C'est, pour encadrer cette Madone, que l'on fit à l'Impruneta un Tabernacle sur la prédelle duquel est figurée, en bas-relief, l'histoire du Miracle des bœufs.

Sur les côtés de ce Tabernacle, dont le bas-relief et la partie architecturale sont en marbre, on voit deux figures de saints en terre émaillée, *Saint Paul* et *Saint Luc*, œuvres manifestes de Luca della Robbia. Le style noble de ces figures, leur expression grave, les plis des draperies traités avec simplicité et largeur, sans reliefs trop accentués, permettent de les rapprocher des œuvres authentiques de ce maître et en particulier de l'Ascension faite en 1446.

La partie architecturale du *Tabernacle de la Madone* a plus d'intérêt encore que les figures de Saint Paul et de Saint Luc. Il convient de l'étudier avec soin pour rechercher le nom de son auteur et pour essayer de déterminer, s'il est possible, d'une manière plus précise, la date des deux figures de Saint Paul et de Saint Luc.

Sur ce point, la première remarque qui s'impose à notre esprit est que ce Tabernacle a les plus grandes analogies avec le Tabernacle d'Or San Michele qui contient le groupe de Verrocchio, avec cette seule différence qu'il représente un art moins avancé, ainsi qu'on peut en juger d'après certains caractères que je crois utile d'énumérer. Dans le Tabernacle de l'Impruneta le fronton est plus bas, de même style que le fronton

de la Porte de la Chapelle Pazzi de Brunelleschi; les moulures en sont très simples, sans ornements: les guir-

TABERNACLE DE LA VIERGE
à l'Impruneta.

landes soutenues par des têtes de chérubins sont plus maladroitement disposées et moins finement exécutées:

sur les colonnes torses il n'y a pas encore d'entablement, avec l'ordonnance régulière de l'architrave, de la frise et de la corniche. Les chapiteaux ioniques sont plus lourds. Les pilastres et les colonnes n'ont pas, à la jonction avec les chapiteaux, une séparation aussi heureusement indiquée. La base du monument est moins haute, et elle n'a pour ornement que des strigilles, se rapprochant encore par ce caractère de l'architecture de la Chapelle Pazzi, où les strigilles sont prodiguées.

Mais, malgré ces différences, le Tabernacle de l'Impruneta et le Tabernacle d'Or San Michele sont des œuvres aussi voisines qu'il est possible de l'être, et tout fait supposer qu'elles sont du même auteur. Comme le Tabernacle d'Or San Michele est une œuvre plus caractéristique, sur laquelle on possède quelques documents, c'est de lui que nous nous occuperons pour rechercher le nom de notre artiste inconnu.

M. Franceschini, dans un ouvrage très intéressant et très rempli de documents,[1] a cru pouvoir attribuer le Tabernacle d'Or San Michele à Donatello, en le classant à une date antérieure à 1423. M. Franceschini dit que, en 1420, le Parti Guelfe avait commandé à Donatello un Tabernacle et une statue de Saint Louis, son patron ; et il pense que Donatello devait avoir exécuté le Tabernacle en 1423, puisque, à cette époque, il recevait un dernier paiement sur le prix de sa statue.

L'argument est séduisant, mais, à mon avis, il doit céder le pas aux considérations tirées du style même du Tabernacle, qui nous disent qu'il ne saurait être

[1] *L'Oratorio di San Michele in Orto.* Florence, 1892.

de Donatello, ni remonter à une date aussi reculée que 1423. M. Franceschini a raillé le docteur Schmarzow qui, avec le plus juste sentiment artistique, avait reconnu dans ce Tabernacle la main de Michelozzo. Au risque d'encourir les mêmes reproches, je soutiendrai la même thèse, en essayant de démontrer en outre que ce Tabernacle ne saurait être antérieur à l'année 1440.[1]

A mon sens, nous connaissons trop bien le style architectural de Donatello pour pouvoir lui attribuer ce Tabernacle. Pour se rendre compte de son style, il faut distinguer avec soin les œuvres que Donatello a faites seul, et celles où il a travaillé en collaboration avec Michelozzo. Or, il est à remarquer que c'est seulement dans les monuments faits avec Michelozzo, c'est-à-dire dans la Tombe du pape Jean XXIII et dans celle du cardinal Brancacci, qu'apparaissent des caractères dérivant de l'art antique. Comme ces caractères ne se retrouvent pas dans les œuvres où Donatello a travaillé seul, on peut en conclure que cette partie fut le propre de Michelozzo. Donatello a beaucoup aimé, sinon l'architecture, du moins la figuration de monuments sculptés et les formes décoratives dérivant de l'art de l'architecture. Or, que l'on étudie la *Cantoria*

[1] Milanesi, dans son *Catalogo delle Opere di Donatello*, assigne à ce Tabernacle la date de 1457. Mais Milanesi ne dit pas s'il était autorisé par quelque document à proposer cette date. Il faut remarquer que le Catalogue de Milanesi, rédigé un peu hâtivement, en vue du cinquième centenaire de Donatello, n'a pas la précision que l'on est habitué à trouver dans les travaux de ce consciencieux écrivain. La date de 1457 n'est pas invraisemblable; je la crois néanmoins trop tardive.

Milanesi a classé ce Tabernacle dans les œuvres de Donatello, sans même citer le nom de Michelozzo. Et c'est aussi à Donatello que ce Tabernacle est attribué par le *Cicerone*.

du Dôme, l'*Annonciation* de Santa Croce, les *Bas-reliefs* de Padoue, la *Cantoria* et les *Chaires* de Saint Laurent, on trouve partout le même style étrange, un art extrêmement brillant, très robuste, mais très fantaisiste, que l'on peut considérer comme étant aussi éloigné de la pureté du style antique qu'il l'est des formes de l'art gothique. Que Donatello ait très mal compris l'antique, la preuve la plus saisissante nous en est fournie par une œuvre faite à Rome, à une époque déjà avancée, le *Tabernacle de Saint Pierre,* de 1433.

Comment n'a-t-on pas réfléchi qu'il était impossible de supposer que Donatello avait pu faire en 1420 le Tabernacle d'Or San Michele, si admirablement inspiré par l'art antique, lorsque, en 1433, il se montrait encore si peu informé des règles de cet art ?

Nous éliminerons donc l'hypothèse de l'attribution à Donatello et, l'argument tiré du paiement de 1423 disparaissant, nous aurons le champ libre pour déterminer la date de ce Tabernacle, en vertu d'arguments purement esthétiques.

A mon sens, ce Tabernacle est très sensiblement postérieur à 1420, parce que, à Florence, à une telle date, on était encore bien loin d'avoir une connaissance aussi parfaite du style antique. Les études sur l'architecture à Florence dans la première moitié du XVe siècle sont si en retard, que nous sommes très embarrassés pour suivre l'évolution du nouveau style de la Renaissance. On comprend les difficultés de cette étude. Les documents, souvent assez nombreux, nous disent bien quand on a commencé un édifice, mais, le plus souvent, ils ne disent pas à quelle époque telle ou telle partie en a été faite, et, lorsqu'il s'agit de parties décora-

tives, il est souvent très difficile d'en déterminer la date avec quelque précision.

Il faut que ces études soient encore bien peu avancées pour que M. Franceschini ait pu supposer que le Tabernacle d'Or San Michele avait été fait avant 1423 et pour qu'un connaisseur tel que M. de Fabrizi ait accepté cette date sans aucune observation.[1]

Et cependant, c'est à Or San Michele même que se trouve une des pièces les plus précieuses pour déterminer la date de l'apparition du nouveau style de la Renaissance, je veux parler du Tabernacle de Ghiberti terminé en 1422, pour l'Art des Banquiers.

La série des Tabernacles faits à Or San Michele, à des dates différentes, nous offre le meilleur terrain qu'il soit possible de trouver pour suivre l'évolution de l'architecture florentine. Or, tous les Tabernacles datant des vingt premières années du XVe siècle restent encore entièrement gothiques, et il faut arriver au Tabernacle fait par Ghiberti en 1422 pour apercevoir une tentative de changement, un premier essai pour substituer à l'art gothique les formes de l'art classique. Mais Ghiberti est encore bien timide et sa réforme ne consiste qu'à simplifier les lignes et à élaguer les ornements trop touffus de l'art gothique.

Aux environs de 1420 le style gothique règne encore en maître dans toute la Toscane ; la preuve en est dans le Tabernacle Trenta de Jacopo della Quercia et dans les nombreux encadrements des peintures de cette époque, notamment dans le cadre de l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, de 1438.

[1] *Archivio storico dell'arte*, 1894, p. 225.

Le point de départ de la Renaissance dans l'architecture fut la construction de la Chapelle Pazzi et de l'église Saint Laurent, faites par Brunelleschi aux environs de 1430. De plus, des études récentes ont montré que Brunelleschi avait peu consulté la belle antiquité classique et qu'il s'était surtout inspiré des formes de l'art du moyen âge.[1] On peut juger l'art de Brunelleschi, au point de vue décoratif, par la Porte de la Chapelle Pazzi, qui nous montre combien il est encore éloigné de l'ordonnance somptueuse du Tabernacle d'Or San Michele.

Le *Cicerone* l'a très bien dit : « L'Architecture et l'Arabesque dans l'ornementation, jusque vers la moitié du XVe siècle, sont, en regard du raffinement qui a suivi, simples encore, presque gauches même et hésitantes ; » et il ajoute non moins justement : « ce sont, peut-être, moins les grands architectes que les sculpteurs et les peintres qui ont donné à cette forme de l' art sa plus haute et sa plus noble élégance. »

Le style du Tabernacle d'Or San Michele n'appartient pas aux maîtres nés dans la décade de 1380 ; il fut l'œuvre des artistes nés de 1390 à 1410, de maîtres tels que Michelozzo, Luca della Robbia ou Bernardo Rossellino.

L'imitation aussi savante des formes de l'antiquité n'apparut qu'aux environs de 1440 et, à mon sens, elle fut surtout l'œuvre de Michelozzo. Je pense que le Tabernacle de l' Impruneta et le Tabernacle d' Or San Michele sont l'œuvre de ce maître, attribution

[1] *Il Brunelleschi e l'architettura classica*, par M. Paolo Fontana. (*Archivio storico dell'arte*, 1893, p. 256.)

qui s'impose en raison de la ressemblance de ces deux Tabernacles avec la Porte du Noviciat de Santa Croce, œuvre certaine de Michelozzo.

Je prie le lecteur de ne pas considérer cette discussion comme un hors-d'œuvre. Mon but ici n'a pas été seulement de rechercher le nom de l'auteur du Tabernacle de l'Impruneta, mais surtout de montrer que le style de ce Tabernacle ne saurait remonter au delà de 1440. Et voici quelles sont les conséquences de la détermination de cette date : c'est que Luca, ayant fait, à la même époque, l'admirable architecture de la *Cantoria* et du *Tabernacle de Peretola* et, plus tard, la *Tombe Federighi*, la *Voûte de la Chapelle du Crucifix*, et la *Bordure des Vertus* de San Miniato, doit être cité comme un des maîtres qui ont le plus contribué à créer le nouveau style. On n'a pas, à mon sens, suffisamment remarqué ce côté de l'art de Luca, qui fut un des plus grands décorateurs de l'Italie, et qui, avant de se passionner pour l'étude de la nature végétale, étudia, avec la plus vive intelligence, les formes décoratives de l'art antique et leur réserva la plus large place dans ses œuvres.

Il ressort de cette discussion que le Tabernacle de l'Impruneta fut le résultat de la collaboration de Luca avec Michelozzo. Ce fut le commencement de ces relations qui durèrent si longtemps et qui furent sans doute la cause de la ressemblance qui existe au point de vue architectural entre les œuvres de ces deux maîtres.

Aucun artiste ne semble avoir autant aimé la collaboration que Michelozzo, qui eut l'honneur d'être associé tour à tour avec les plus grands maîtres de son époque. Tout d'abord nous le trouvons en rapports

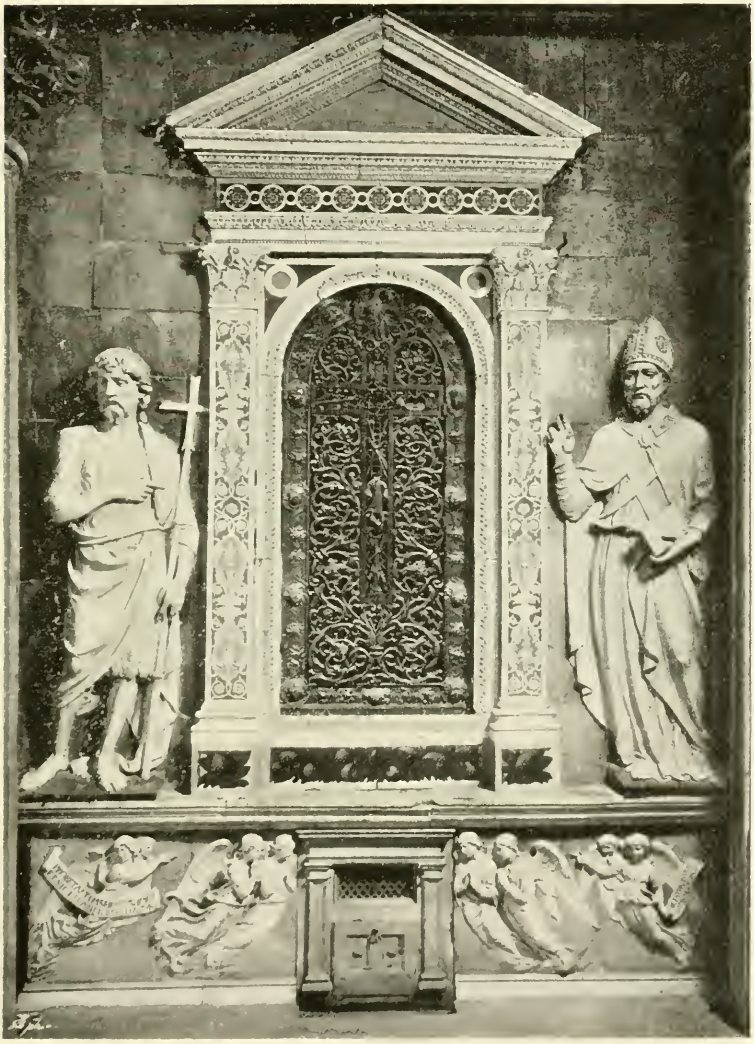
avec Ghiberti. Il travaille avec lui au Saint Mathieu d'Or San Michele et plus tard il collabore à la première Porte du Baptistère, en 1424, et à la seconde, en 1437 et en 1442. Avec Donatello, Michelozzo fait la Tombe du pape Jean XXIII et la Tombe du cardinal Brancacci (1420-1427). Enfin plus tard il s'associe avec Luca et, après avoir fait avec lui la Porte du Dôme, il utilise ce maître pour l'ornementation de ses édifices et il lui fait décorer la voûte de la Chapelle du Crucifix et le Cabinet de travail du Palais des Médicis.

L'étude du Tabernacle de la Madone de l'église de l'Impruneta nous a entraînés dans une longue discussion et nous a conduits à étudier le style architectural de Luca et des maîtres florentins du début du XVe siècle. Revenant à l'Impruneta, il nous reste à étudier d'autres œuvres de Luca qui se trouvent dans la même église mais qui appartiennent à une époque beaucoup plus tardive de sa vie.

En face du Tabernacle de la Madone, un autre Tabernacle fut élevé pour enfermer une précieuse relique que possédait l'église de l'Impruneta, un morceau du bois de la sainte Croix. L'œuvre est conçue dans les données générales de l'Autel de la Madone : au-dessus d'une prédelle sculptée, s'élève le Tabernacle, aux côtés duquel sont placées les figures de *Saint Jean Baptiste* et de *Saint Augustin*.

Ces deux figures sont disposées comme le Saint Paul et le Saint Luc de l'Autel de la Madone, mais elles appartiennent à un art sensiblement plus avancé. Les têtes ont plus d'énergie, les attitudes sont moins raides, les proportions plus justes, les vêtements drapés avec plus de vigueur.

Mais, bien plus que dans les figures de Saints, l'in-



TABERNACLE DE LA SAINTE CROIX
à l'Impruneta.

térêt de l'œuvre réside dans les admirables groupes

d'Anges qui décorent la prédelle. Ces Anges sont de même style que les Anges du Monument Federighi et que ceux de la Madone de San Pierino, mais ils marquent encore un pas en avant. Ils sont dans la représentation des formes charmantes de la jeunesse, la plus haute expression de l'art de Luca. C'est le même art

ANGES DU TABERNACLE DE LA SAINTE CROIX
à l'Impruneta.

que dans les *Vertus* de San Miniato : vivacité de mouvement, finesse des formes, simplicité des draperies, souplesse des attitudes, tendresse d'expression, une science parvenue à un tel degré de perfection qu'elle n'est plus apparente et que l'œuvre a le naturel même de la vie.

Le *Tabernacle de la Sainte Croix* présente un nouvel intérêt en raison même de sa partie architecturale, qui, pour la première fois dans l'œuvre de Luca, est

tout entière en terre émaillée. Ce Tabernacle, au point de vue achitectural, complète la série de ces ravissants monuments qui sont la *Cantoria,* le Tabernacle de Peretola, la Tombe Federighi. Dans les parties décoratives, Luca se montre plus somptueux que jamais, et nous trouvons ici un exemple, unique dans ses œuvres,

ANGES DU TABERNACLE DE LA SAINTE CROIX
à l'Impruneta.

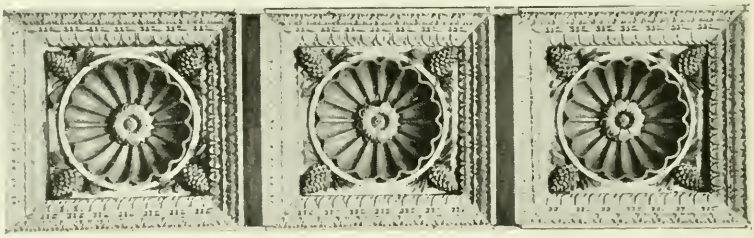
de l'emploi de l'arabesque. On remarquera aussi la jolie bordure de pommes de pin décorant la base du Tabernacle.

Postérieurement à la construction des deux Autels de la Madone et de la Sainte Croix, on éleva au-dessus de ces deux Autels deux grands baldaquins en forme de petites chapelles.

La voûte du Baldaquin de l'Autel de la Madone

est ornée de terres cuites de Luca. Elle comprend douze compartiments carrés, au milieu de chacun desquels il y a une coquille cannelée bleue, ayant à son centre une rosette jaune. C'est la première idée d'un motif qui, quelques années plus tard, s'épanouira si brillamment dans la coupole de la Chapelle Pazzi. Cette décoration est complétée par des pommes de pin placées aux angles de chaque compartiment.

Ces pommes de pin, que nous avons déjà remarquées sur la prédelle du Tabernacle de la Sainte Croix,

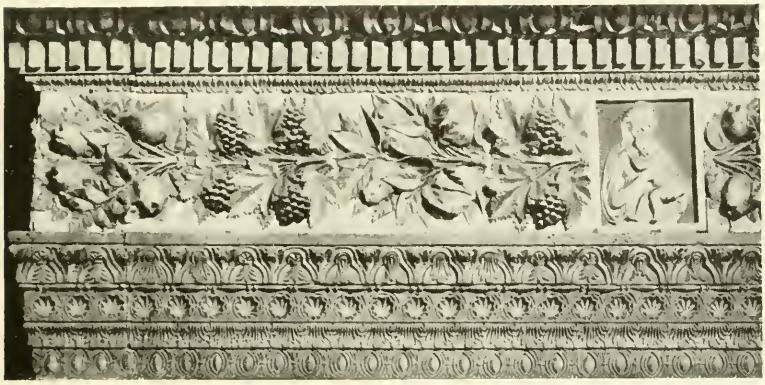


PLAFOND DU BALDAQUIN DE LA CHAPELLE DE LA CROIX à l'Impruneta. (Fragment.)

étaient ici justifiées par ce fait que l'ancienne église de l'Impruneta était située au milieu de forêts de pins. Le nom de Santa Maria dell'Impruneta n'est qu'une corruption du mot de Santa Maria in Pineta. On jugera, d'après notre gravure, de la richesse de cette décoration.

La frise de ce Baldaquin est ornée d'une moulure représentant des bouquets de feuilles et de fruits. Nous avons parlé précédemment de cette bordure, en la rapprochant des guirlandes des Armoiries d'Or San Michele et du Palais Quaratesi.

J'ajoute que le grand intérêt de cette frise est beaucoup moins dans ces bouquets, qui ne nous apprennent rien de nouveau, que dans deux petites Madones placées au centre de la frise, sur les deux faces du Baldaquin. Il est problable qu'elles sont les dernières que Luca ait faites et nous parlerons de leur beauté et de l'intérêt qu'elles présentent au point de vue du classement des œuvres de Luca, lorsque nous nous occuperons des Madones.



FRISE DU BALDAQUIN DE LA CHAPELLE DE LA CROIX
à l'Impruneta.

Le Baldaquin de l'Impruneta, dont Luca a décoré la voûte et la frise, est une construction importante dont il serait très intéressant de connaître l'auteur.

Ce Baldaquin est la réplique d'une œuvre célèbre, le Baldaquin de la Chapelle de la Vierge, dans l'église de l'Annunziata à Florence, sur lequel Vasari nous a transmis quelques renseignements : « Pierre de Médicis, dit-il, voulant faire construire une chapelle dans l'église des Servi, demanda à Michelozzo, déjà vieux, de lui donner son avis, soit parce qu'il aimait beaucoup le

talent de ce maître, soit parce qu'il savait combien il avait été un fidèle ami et serviteur de Cosme, son père. Et sur l'avis de Michelozzo, il chargea de ce travail Pagno di Lapo Portigiani, sculpteur de Fiesole. »

Milanesi, dans ses *Commentaires,* confirme la date de 1461 assignée par Vasari à la Chapelle de l'Annunziata. Mais il dit que, après avoir consulté les livres du Couvent des Servi, il n'y a trouvé aucune mention des noms de Michelozzo et de Pagno di Lapo Portigiani, et seulement celui de Giovanni di Bettino, qu'il croit avoir été l'architecte de cette Chapelle.

Il est, dans ces Baldaquins, un trait tout à fait caractéristique, c'est la décoration de l'entablement, où sont prodiguées des moulures telles que oves, feuilles, coquilles, dans une forme qui rappelle étroitement le style de Donatello. A mon sens, l'auteur de ces moulures n'appartient pas à l'école des classiques purs, mais à l'école fantaisiste de Donatello. Or nous savons que Pagno di Lapo Portigiani fut un fidèle élève de Donatello et, sans discuter les arguments de Milanesi, je me contente de dire que le nom de Pagno di Lapo peut être prononcé avec assez de vraisemblance.

En même temps que l'on construisait à l'Impruneta un Baldaquin pour surmonter l'Autel de la Madone, on en faisait construire un semblable, pour l'Autel de la Sainte Croix. Dans ces deux Baldaquins la voûte est décorée avec les mêmes ornements, mais, dans le Baldaquin de la Chapelle de la Sainte Croix, la frise, au lieu d'être décorée d'une guirlande émaillée par Luca, est décorée de figures de petits enfants sculptés en marbre.

Nous avons encore à signaler à l'Impruneta une autre œuvre de Luca, non plus un Tabernacle, mais un Retable d'autel, représentant le *Christ en croix adoré par la Vierge et Saint Jean.* C'est une œuvre tout à fait inattendue, une véritable surprise, au point de vue de la recherche de violentes expressions dramatiques. Jusqu'ici, dans l'œuvre tout entière de Luca nous n'avions trouvé, comme œuvres dramatiques, que la *Pietà,* encore assez naïve, du Tabernacle de Peretola, et la *Pietà,* très noble mais un peu froide, du Monument Federighi. Ici, brusquement, nous voyons Luca, animé de la même ardeur que Donatello, créer une œuvre qui rivalise en violence et en émotion avec celles de ce maître. Tout dans cette *Crucifixion* est de la même beauté : la Vierge, immobile, dans une admirable pose de statue, les Anges et Saint Jean, pleurant et se tordant les mains ; et surtout la figure du Christ, dont toutes les parties sont étudiées avec la plus délicate finesse et la science la plus consommée.

LA CRUCIFIXION
à l'Impruneta.

Telles sont les merveilles que possède la petite église de l'Impruneta et qui étaient restées inconnues jusqu'au jour où M. Allan Marquand a eu l'honneur de les signaler. Nous sommes heureux aujourd'hui de compléter son œuvre par les nombreuses gravures que nous publions.

La Chapelle Pazzi, à Santa Croce, est ornée de deux séries de médaillons dont les uns, représentant les quatre *Évangélistes,* décorent la coupole, et dont les autres, représentant les douze *Apôtres,* sont placés sur les murs.

Il est assez facile de parler des *Apôtres.*

C'est Luca tout entier, dans la période moyenne de sa vie, loin des bas-reliefs du *Campanile,* et tout près de la Porte du Dôme et du Monument Federighi. Cette

SAINT THOMAS APOTRE.
Chapelle Pazzi.

SAINT MATHIEU APOTRE.
Chapelle Pazzi.

œuvre, à laquelle on n'attache pas ordinairement toute l'attention qu'elle mérite, nous dit bien quelles furent ses recherches dans la période de 1450 à 1460. Luca, nous l'avons dit, n'aimait pas les scènes compliquées: l'effort qu'il avait fait dans la *Cantoria,* il ne le renouvela jamais. Il préférait les œuvres très simples, composées d'une ou de deux figures, et tout son désir tendait à donner à ces figures la perfection de la forme. D'un esprit très élevé, il cherchait les lignes les plus pures, que seules il estimait capables de rendre la fierté de sa pen-

sée. A lui, plus qu'à tout autre, devait convenir cette idée de représenter les douze apôtres, de concevoir douze figures, voisines les unes des autres, exprimant la même idée, la noblesse du sentiment religieux, et de les varier par quelques changements de draperies et de mouvements. Il y a, dans l'art, des figures plus austères, plus impressionnantes, il n'y en a pas de plus simplement grandes. Par comparaison avec les figures de la *Résurrection* et de l'*Ascension*, datant de 1443-1446, on remarquera dans les draperies des *Apôtres* de la Chapelle Pazzi un style plus savant et plus compliqué, qui me paraît une preuve certaine que ces *Apôtres* sont postérieurs à l'année 1450.

SAINT ANDRÉ APOTRE.
Médaillon sur la Porte de la Chapelle Pazzi.

Si l'étude des *Apôtres* ne présente aucune difficulté, il n'en est pas de même de celle des *Évangélistes*. Une assez grande divergence de style sépare ces deux séries; et, tandis que les *Apôtres* ont manifestement, et au plus haut degré, les caractères habituels de l'art de Luca, les *Évangélistes* sont sensiblement différents de tout ce que nous connaissons de lui.

M. de Liphart a été le premier à faire cette remarque, et, tout en reconnaissant que ces terres cuites provenaient de l'atelier de Luca, il a supposé qu'elles avaient été faites d'après des dessins de Brunelleschi.

La question est si délicate qu'elle embarrasse les

plus éminents experts. M. Bode, en particulier, après avoir tout d'abord accepté l'opinion de M. de Liphart, est revenu sur cette manière de voir, pour restituer à Luca les quatre Évangélistes, en les considérant comme une œuvre de sa jeunesse. Mais la date proposée par M. Bode me paraît bien difficile à accepter. Si les *Évangélistes*, en effet, diffèrent des œuvres connues de Luca, c'est avec les œuvres de sa jeunesse qu'ils présentent

SAINT LUC EVANGELISTE.
Chapelle Pazzi.

SAINT MARC EVANGELISTE.
Chapelle Pazzi.

les plus grandes différences. Le style des *Évangélistes* est si beau, le dessin est si parfait, toutes les parties indiquent tellement la main d'un maître parvenu au point culminant de son art, qu'il est impossible de les considérer comme l'œuvre d'un jeune artiste; et, d'autre part, cet art si nerveux, si précis, est en contradiction complète avec l'art lourd et sommaire des premières œuvres de Luca, telles que les premiers reliefs de la *Cantoria* et du *Campanile*.

Je pense qu'il convient d'éliminer l'hypothèse que les *Évangélistes* pourraient être une œuvre de la jeu-

nesse de Luca et qu'il faut les classer dans les dernières années de sa vie. C'est, à mon sens, le seul moyen de justifier leur attribution à ce maître.

Les *Évangélistes*, qui sont une œuvre d'une très grande beauté, s'éloignent du style gracieux que nous avons noté dans la généralité des œuvres de Luca. C'est un art énergique et ardemment expressif, qui se rattache au naturalisme de Donatello. Luca montre

SAINT MATHIEU EVANGELISTE.
Chapelle Pazzi.

SAINT JEAN EVANGELISTE.
Chapelle Pazzi.

qu'il n'est pas resté indifférent aux admirables créations du *Santo* de Padoue et des chaires de Saint Laurent. Comme Donatello, Luca, parvenu au terme de ses jours, perd la gaieté de la jeunesse : son âme plus détachée de la terre, plus ouverte à la douleur, à la tristesse du soir de la vie, cherche des formes plus âpres, plus nerveuses, plus violemment dramatiques. Oui, ces Évangélistes de la Chapelle Pazzi, c'est du Donatello ! et certainement ce maître eût admiré avec envie les figures austères des Évangélistes, leurs mains maigres, d'un dessin si serré, et ces animaux farouches, véri-

tables chefs-d'œuvre d'observation forte et pénétrante. Dans l'Ange du Saint Mathieu nous trouvons le même sentiment de mélancolie que dans les Madones qui appartiennent aux dernières années de la vie de Luca, les Madones de l'Impruneta et la *Mater dolorosa* du Bargello.

Il ne faut pas nous étonner si nous n'avons pas rencontré dans l'œuvre de Luca des figures semblables à ces *Évangélistes*. Remarquons en effet que les dernières œuvres que nous avons étudiées ne dépassent guère l'année 1460 et que Luca n'est mort qu'en 1480. Par conséquent, il existe, dans sa vie, une période de vingt ans sur laquelle nous ne savons rien ; et il n'est nullement téméraire de supposer que son style, continuant à suivre une évolution régulière, s'est modifié de façon à produire des œuvres telles que les *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi. Et cette idée-là a cessé d'être une hypothèse, le jour où nous avons connu la *Crucifixion* si dramatique de l'Impruneta.

Si le lecteur veut bien nous suivre dans les conclusions de cette étude, il reconnaîtra que les Évangélistes de la Chapelle Pazzi ne sont pas une œuvre isolée dans la vie de Luca ; car nous pouvons grouper autour d'eux quelques œuvres semblables, ayant les mêmes caractères d'énergie et qui représentent l'art de ses dernières années : je veux parler de la Crucifixion de l'Impruneta, des Évangélistes de la Chapelle San Giobbe à Venise et du Dieu le Père entre deux Anges de l'Œuvre du Dôme.

Cette question étant une des plus importantes que l'on puisse discuter dans la vie de Luca, une de celles dont les conséquences sont les plus considérables, je

complèterai ces observations générales par quelques remarques de détail.

Si l'on étudie attentivement les Symboles des Évangélistes de la Chapelle Pazzi, le lion, l'aigle et le bœuf, on reconnaîtra que, tout en étant d'une plus grande beauté, ils sont tout à fait semblables, par l'attitude générale, aux Symboles des Évangélistes de la Porte du Dôme; et la même ressemblance se remarque dans une autre œuvre que nous attribuons à Luca et dont nous parlerons plus tard, les *Évangélistes* de la Chapelle San Giobbe, de Venise.

Un des caractères les plus notables des *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi est la variété des colorations employées. Dans aucune autre œuvre de Luca, représentant des figures, nous ne trouvons un tel emploi de la polychromie.

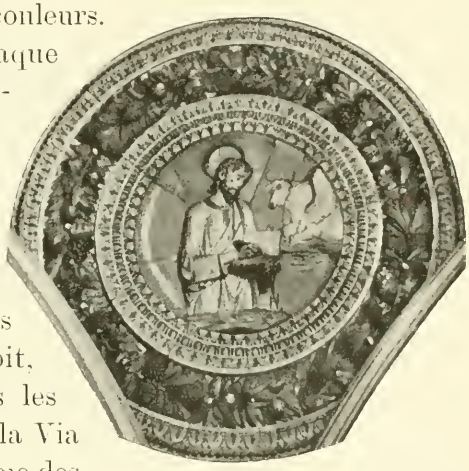
Dans toutes les premières œuvres de Luca, dans les bas-reliefs de la Résurrection, de l'Ascension, dans la Madone d'Urbino, dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi, les personnages sont en émail blanc se détachant sur un fond bleu. Ici les vêtements sont colorés et, en particulier, les chevelures ont une teinte brune très foncée. Or, la même manière de colorer les cheveux se retrouve dans les Évangélistes de la Chapelle San Giobbe, et l'on peut voir un premier essai de ces recherches de coloration dans les *Vertus* de San Miniato, dont les chevelures, sans être encore complètement brunes, sont rayées de quelques fils bruns. Dans les *Vertus* de San Miniato, outre les chevelures, les vêtements et les accessoires sont légèrement colorés. C'est une première tentative de ces recherches qui aboutiront à la polychromie puissante des Évangélistes de la Chapelle Pazzi.

Si on place les *Évangélistes* dans la jeunesse de Luca, il faut renoncer à trouver dans le développement de son art aucun principe d'évolution méthodique. Dans cette hypothèse, en effet, Luca aurait fait, dès sa jeunesse, l'œuvre la plus polychrome de sa vie ; puis il aurait renoncé brusquement à toute sa science, pour tenter quelques timides essais de polychromie et pour ne s'intéresser sérieusement à ces recherches que sur la fin de sa vie ; ce qui paraît tout à fait invraisemblable. Tandis que, si l'on admet que les *Évangélistes* appartiennent à ses dernières années, tout s'ordonne logiquement et l'on peut, sans qu'aucune exception puisse être citée, poser le principe que le plus ou moins grand développement de la polychromie est un critérium certain pour classer ses œuvres.

Ne pourrons-nous pas enfin tirer un argument de ce fait que, en 1490, Andrea della Robbia, dans les Évangélistes de la Madone delle Carceri, à Prato, s'est inspiré très étroitement des Évangélistes de la Chapelle Pazzi ? Si ces Évangélistes avaient été faits avant 1440, il est peu vraisemblable que, en 1490, Andrea eût songé à les imiter ; il eût sans doute considéré ces formes comme étant un peu démodées. N'est-il pas plus logique de supposer que, s'il s'est inspiré si fidèlement de cette œuvre, c'est tout d'abord parce qu'elle était de Luca et, en second lieu, parce qu'elle appartenait aux dernières années de sa vie, qu'il l'avait vu faire lui-même et que peut-être il y avait collaboré ?[1]

[1] Cette discussion ne peut être complète que si nous étudions l'hypothèse de l'attribution à Brunelleschi. Sur ce point, il faut remarquer que Brunelleschi a fait peu de sculptures. Manetti, contemporain de Brunelleschi, qui a écrit sa vie, ne cite aucune sculpture en dehors

La décoration de la voûte de l'église San Giobbe, à Venise, n'a encore été signalée par aucun historien, et cependant s'il est une œuvre qui, en dehors de celles que nous venons de citer, puisse être attribuée à Luca, c'est bien celle-là. On remarquera tout d'abord la grande analogie qu'il y a, au point de vue décoratif, entre cette voûte et celle de San Miniato, c'est la même disposition de cinq médaillons se détachant sur un fond décoré de dés en trois couleurs. A San Miniato la bordure de chaque médaillon est composée d'écailles, tandis qu'à San Giobbe c'est une superbe guirlande dans le beau style des Armoiries du Palais Quaratesi. Cette guirlande de San Giobbe est enfermée entre deux moulures semblables à celles que l'on voit, soit à San Miniato, soit dans les Madones de San Pierino et de la Via dell'Agnolo. Quant au style même des figures, il est très beau et montre une pureté de lignes et en même temps une vigueur d'expression qui est bien d'accord avec les dernières recherches de Luca.



SAINT LUC.
Médaillon de la voûte de l'église San Giobbe à Venise.

Par la simplicité des draperies, cette œuvre a beau-

du *Sacrifice d'Abraham*, du *Christ* de Sainte Marie Nouvelle et d'une *Madeleine*, aujourd'hui perdue. Brunelleschi s'est exclusivement consacré à l'architecture, et il n'est pas probable que lorsqu'il construisait la Chapelle Pazzi, en même temps qu'il travaillait à l'église Saint Laurent, il ait songé à se détourner de ses travaux d'architecture, pour modeler des figures destinées à être émaillées par Luca, alors qu'il trouvait en Luca un maître assez habile pour faire lui-même ce travail.

coup d'analogie avec les *Vertus* de San Miniato, et d'autre part, par la gravité des expressions, elle peut être rapprochée des *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi. Les rapports sont très étroits. Je citerai certaines parties qui sont exactement les mêmes dans les deux œuvres : la barbe et les longs cheveux, la main tenant le livre, le dessin de la manche dans le Saint Jean, la tête et la main du Saint Luc, le bœuf, l'aigle et le lion. La polychromie dans l'œuvre de Venise, plus discrète que dans celle de la Chapelle Pazzi, se rapproche du type adopté dans les *Vertus* de San Miniato; et l'œuvre, tout en étant très expressive, est moins énergique que celle de la Chapelle Pazzi. Je serais donc porté à considérer la Chapelle San Giobbe comme s'emplaçant entre les *Vertus* de San Miniato et les *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi.

Nous avons vu, dans les *Armoiries des Architectes* et dans la *Bordure du Monument Federighi,* un exemple de majoliques émaillées sans relief. Mais ce n'étaient là que des œuvres purement ornementales; or, nous savons par Vasari que Luca a fait, dans ce genre, des compositions avec des figures.

« Dans l'ornementation des pilastres du Monument Federighi, dit Vasari, il a peint à plat certaines guirlandes et bouquets de fruits et feuillages si vifs et si naturels, que, avec le pinceau, on ne ferait pas mieux en un tableau à l'huile; et, en vérité, cette œuvre est merveilleuse et rare, car Luca a si bien fait les ombres, qu'il ne semble presque pas possible que ce soit à l'aide du feu. Si cet artiste eût vécu plus longtemps, on eût vu de plus grandes choses encore sortir de ses

mains ; car, peu avant de mourir, il avait commencé à faire des compositions et figures peintes à plat, et j'en ai vu jadis quelques morceaux en sa maison qui me font croire qu'il y eût facilement réussi. »

Or, il existe une œuvre de ce genre, un tympan représentant *Dieu le Père entre deux Anges* du Musée de l'Œuvre du Dôme, et tout fait supposer que nous avons là une des œuvres signalées par Vasari.

DIEU LE PÈRE ENTRE DEUX ANGES.
Musée du Dôme.

Remarquons tout d'abord que c'est la seule œuvre de cette nature que nous possédions, et le fait que Vasari insiste spécialement sur ce genre de travaux en les attribuant à Luca, sans parler jamais d'autres maîtres en ayant fait de semblables, est une très forte présomption pour que l'œuvre soit de Luca.

Si l'on cherche des points de comparaison, on remarquera que, dans la voûte de l'église San Giobbe, la figure de Dieu le Père est semblable à celle de l'Œuvre

du Dôme ; mais, surtout, on retrouvera la même figure grave un peu rude, avec les mêmes paupières saillantes, la même arcade sourcilière proéminente, le même nez fort, dans les *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi.

Ce qui fait hésiter quelques critiques sur l'attribution de cette œuvre à Luca, c'est précisément ce style nerveux et un peu âpre, que l'on a très justement rapproché du style de Baldovinetti.[1]

C'est, on le voit, la même discussion et les mêmes arguments que pour les *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi. Nous sommes en présence de deux œuvres de la même famille. Et, comme par des voies différentes, nous avons trouvé, sinon des preuves positives, du moins des arguments vraisemblables, pour attribuer les *Évangélistes* à Luca, les traits communs que nous remarquons entre les deux œuvres deviennent un argument de plus qui vient renforcer notre hypothèse.

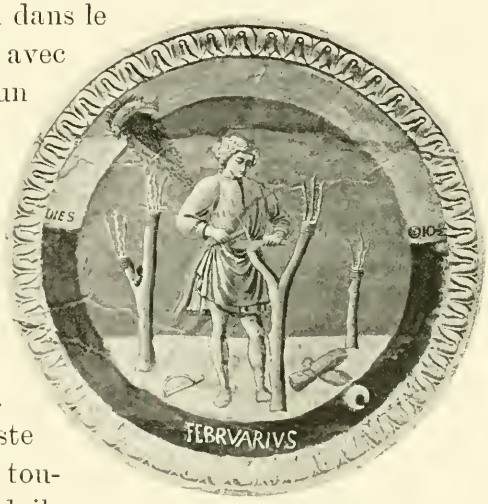
Je conclus en disant que le Tympan de l'Œuvre du Dôme est de Luca et que, uni à la *Crucifixion* de l'Impruneta, aux *Évangélistes* de la Chapelle San Giobbe et aux *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi, il représente le style des dernières années de sa vie.[2]

Nous ne possédons plus toutes les œuvres de Luca. Vasari en cite un certain nombre qui sont perdues. Ce sont, par exemple, un Tombeau en marbre pour

[1] Cavallucci et Molinier, op. cit., et Catalogue du Musée de l'Œuvre du Dôme.

[2] Le motif créé par Luca a été conservé longtemps dans son atelier, avec la même forme générale, mais avec un caractère moins énergique et des expressions plus douces. Nous le retrouvons notamment dans la Madone de la Cintola de la Verna, dans le Tabernacle des Saints Apôtres et dans le Retable de Gallicano.

l'Infant, frère du Duc de Calabre, et divers bas-reliefs en marbre ou en émail envoyés au roi d'Espagne. Le plus important travail qui ait été perdu est la décoration du Cabinet de Pierre de Médicis. Voici ce que dit Vasari à ce sujet : « Pierre de Médicis, qui fut un des premiers à commander à Luca des travaux en terre émaillée, lui fit faire toute la voûte en demi-relief d'un Cabinet de travail dans le palais construit par son père, avec de nombreuses fantaisies et un pavé de même manière. » Le Palais de Cosme de Médicis avait été construit par Michelozzo et c'est là un nouveau témoignage des longues et excellentes relations qui ne cessèrent d'exister entre Luca et Michelozzo.



LE MOIS DE FÉVRIER.
Médaillon émaillé
du South Kensington Museum.

De ce travail il ne subsiste rien. Au Musée de Londres toutefois on expose douze médaillons, représentant les Mois, que l'on considère comme ayant fait partie de cette décoration. Ces médaillons sont fort intéressants et on peut les considérer comme une œuvre faite par un artiste italien, dans la seconde moitié du XVe siècle. Mais, pour les attribuer à Luca, il faudrait pouvoir montrer qu'ils ont des points communs avec quelque œuvre connue de ce maître ; or cela est impossible. Car non seulement les figures très allongées, les draperies sommairement traitées, les traits anguleux, les détails réalistes des costumes, ne sont pas

dans le style de Luca, mais dans toute cette œuvre, où les parties purement décoratives sont prépondérantes, on ne trouve aucun des détails qui lui sont familiers : les feuillages, les fruits, les fleurs, les rubans, les écailles, les dés, les coquilles, etc. Quoique cette œuvre ait une réelle valeur, elle n'est pas de Luca et elle n'est pas digne de lui être attribuée.

§ 3e. — MADONES.

Quelque grand qu'ait été Luca dans les œuvres que nous venons de citer, on peut dire qu'on ne le connaît pas tout entier tant qu'on n'a pas étudié ses Madones.

Bien avant Luca, le beau motif du bas-relief, en demi-figures, représentant la Vierge tenant son Fils dans ses bras, avait été adopté dans l'art. Donatello, et avant lui les maîtres de la fin du XIVe siècle, en avaient donné des exemples ; mais peut-être Luca doit-il être considéré comme le maître qui, le premier, a compris toute la valeur de ce motif et lui a assigné sa véritable place dans l'art.[1]

[1] Il serait précieux de pouvoir, par quelques dates précises, analyser cette évolution de la Madone en bas-relief dans l'art italien. Mais, pour ces travaux de petites dimensions, les dates manquent le plus souvent. Parmi les chefs-d'œuvre du XVe siècle, la Madone de Sienne, attribuée sans certitude à Michelozzo, est une des plus importantes que nous puissions rapprocher des Madones de Luca. Mais de nombreuses Madones en bas-relief peuvent être citées avant cette époque. Une Madone en terre cuite colorée du Bargello remonte aux premières années du XVe siècle. A la même époque il faut placer cette série de Madones si intelligemment étudiées par M. Bode et qu'il attribue à un artiste qu'il désigne sous le nom de Maître de la Chapelle Pellegrini. Et, si nous remontions plus haut, nous trouverions, non plus en terre cuite, il est vrai, mais en marbre, une série de Madones en bas-relief qui ont préparé les chefs-d'œuvre du XVe siècle, notamment les Madones d'Alberto Arnoldi à Santa Croce, au *Campanile* et à la Chapelle du Bargello.

Au XVe siècle, le motif de la Vierge prend non seulement une grande importance, mais de plus il revêt un caractère nouveau.

Dans la représentation de la Vierge, les artistes ont tout d'abord exprimé l'idée de la souveraineté. Au XIIIe siècle, la Vierge trône impassible, semblable à une reine présentant au peuple l'héritier de la couronne.

Au XIVe siècle, le motif subit une brusque modification. Il perd sa grandeur et devient plus familier. La Vierge joue avec l'enfant Jésus, lui présente des fleurs, des oiseaux, cherche à provoquer son premier sourire : c'est une jeune sœur jouant avec son petit frère.

Au XVe siècle, avec Donatello et surtout avec Luca della Robbia, apparaît une idée nouvelle, plus grande que toutes les autres et, pour la première fois, le merveilleux motif de la Madone se révèle sous sa vraie forme, dans son essence même, qui est l'idée de la maternité : la maternité avec tous les sentiments qu'elle entraîne avec elle, et dont les artistes noteront les plus essentiels, qui sont la joie et l'inquiétude, la joie du présent et l'inquiétude de l'avenir.

Quelques écrivains ont cru que cette idée de la maternité avait eu pour conséquence d'enlever au motif de la Madone son caractère religieux. Et cependant est-il dans la nature un sentiment plus noble, plus grand, plus essentiel, plus vital et plus religieux que le sentiment maternel ? Parler de la Mère n'est-ce pas exprimer des idées plus religieuses que d'avoir recours aux jeux de la jeunesse ou à la puissance royale, comme l'avaient fait le XIVe et le XIIIe siècle ? N'est-ce pas créer le plus beau motif de l'art, motif

éternellement nouveau, fait pour séduire tous les cœurs tant qu'il y aura un être humain sur la terre ?

Pour exprimer le sentiment de la maternité, dans une forme convenant au motif de la Mère du Christ, les maîtres du XVe siècle pensèrent qu'ils n'avaient pas besoin d'interroger l'art du passé, ni de recourir à de grands efforts d'imagination, et qu'il leur suffisait de regarder autour d'eux. Ils trouvèrent leur idéal sans détourner les yeux de la terre, car, pour toutes les mères, le nouveau-né est comme un dieu ; c'est l'être en qui elles mettent toutes leurs complaisances, à qui elles sont toujours prêtes à donner leur vie, et si jamais domination s'est affirmée, c'est bien celle du petit enfant sur sa mère.

Et, pour joindre à l'idée de maternité cette idée de virginité que renferme le motif chrétien, que de ressources la nature ne fournissait-elle pas ? Regardez-les, toutes ces jeunes mères, lorsqu'elles portent dans leurs bras le premier nouveau-né ; chez elles le sentiment de la maternité est si exclusif qu'il efface toute trace du sentiment de l'amour. Lorsque la jeune mère tient son enfant, il n'y a plus en elle ni épouse, ni amante, elle n'est plus qu'une gardienne vigilante de la parcelle de vie que Dieu lui a confiée.

On comprend qu'un tel motif, une fois entrevu, ait passionné l'art italien et ait pu satisfaire à ses désirs pendant tout un siècle. Ce motif pouvait se varier à l'infini et rester toujours beau, à la condition de se tenir dans ses limites normales. Il perdra sa beauté le jour où l'idée de maternité en s'affaiblissant laissera prédominer l'idée de beauté charnelle, le jour où l'artiste cessera de dire les sentiments de la mère, pour ne plus songer qu'à reproduire de beaux visages.

Dans le motif de la Madone, si Marie doit être une mère, il faut de même que Jésus soit un enfant. Pendant que la mère heureuse et inquiète veillera sur lui, il faut que le petit être nous dise le délicieux éveil de la vie, les premiers sourires, limpides comme la lumière du matin. L'émotion de notre cœur sera d'autant plus vive que l'artiste ne tentera pas de sortir des lois naturelles, pour mettre dans le cerveau de ce petit être des pensées qu'il ne peut porter, et qu'il ne transformera pas ce délicieux bébé en un ridicule petit homme.

Je n'ai pas séparé, dans cette étude des œuvres de Luca, celles qui sont en terre émaillée de celles qui sont en marbre et en bronze, parce que la matière ne change pas la nature de l'œuvre ; mais j'ai réservé la série des Madones, qui forment un groupe à part, et que l'on étudiera bien plus utilement en les comparant les unes avec les autres. La classification des Madones de Luca n'est point facile, et, ici, une large place est réservée aux hypothèses.

Nous parlerons d'abord de la *Madone d'Urbino*, car nous en connaissons la date (1449). Une partie de l'émail est tombée, et cela suffit pour défigurer un peu les traits et pour ne pas permettre de distinguer toutes les finesses de l'expression, notamment dans le visage de la Vierge. Néanmoins le caractère général reste très apparent. Luca, fidèle ici à l'ancienne tradition florentine, représente une Vierge grave, solennelle, la Vierge triomphante présentant l'enfant Dieu. L'enfant Jésus, debout, tout nu, dans une pose un peu compli-

quée, tient l'inscription : *Ego sum lux mundi.* Le modelé est très habile, et les chairs un peu grasses sont très finement étudiées. Nous trouverons chez Luca des œuvres de style différent, mais non pas de plus belles.

Pour une seconde Madone nous pourrons arriver à une date, sinon tout à fait positive, du moins suffisamment approximative. C'est la Madone qui décore un

MADONE D'URBINO.

des compartiments de la Porte du Dôme.[1] Il suffit de la comparer avec la Vierge d'Urbino pour constater qu'elle est d'époque antérieure; on le jugera d'après le style des draperies qui ont de la raideur et qui collent trop uniformément sur la poitrine: les plis en sont un peu conventionnels et, en particulier, le pli curviligne du bas de la robe rappelle encore le style gothique et la première manière de Ghiberti. Mais l'enfant surtout est d'un art peu avancé; assis sur les genoux de la

[1] Voir la gravure à la page 38.

Vierge, son corps semble cassé en deux; le buste est trop gros et n'a pas de souplesse. Toutefois le caractère général de cette Madone n'est pas très différent de celui de la Madone d'Urbino. L'enfant Jésus tient d'une main un rouleau de papier et il bénit de l'autre; la Vierge heureuse contemple son fils. Le sentiment est grave et profondément religieux. On remarquera que l'enfant Jésus est à moitié vêtu. Cette Vierge s'emplace donc entre 1446, date des premiers travaux de la Porte, et 1449, date de la Madone d'Urbino.

VIERGE AUX ROSES
du Musée National.

Par comparaison avec cette Madone, la date d'une autre œuvre nous sera connue. C'est la *Vierge aux roses* du Bargello. Il suffira de les rapprocher l'une de l'autre pour voir leur analogie. La différence est que l'enfant Jésus de la *Vierge aux roses* ne bénit pas. Le sentiment est plus familier. Il tient d'une main une pomme et de l'autre il cueille des roses. L'enfant ici est complètement nu et le modelé du corps est devenu plus savant. Le manteau de la Vierge, un peu ouvert, dégage plus nettement la poitrine et, dans le bas, les plis sont plus savamment ordonnés, plus larges et moins gothiques. La *Vierge*

aux roses, postérieure à la Vierge du Dôme, est voisine de la Vierge d'Urbino.

A l'Hôpital des Innocents se trouve une Vierge appartenant au même groupe. Le dessin des draperies sur l'épaule, la robe de la Vierge sans ceinture, la position de l'enfant Jésus, le modelé des nus, rappellent la *Vierge du Dôme* et la *Vierge aux roses.* D'autre part, l'attitude de la Vierge, son air majestueux, font penser à la *Madone d'Urbino* et, comme dans cette dernière, l'enfant Jésus tient l'inscription : *Ego sum lux mundi.* Nous sommes très vraisemblablement là en présence d'œuvres appartenant sensiblement à la même époque, mais la pose raide et le dessin brutal de l'enfant Jésus me font considérer la *Madone des Innocents* comme étant, avec la *Vierge de la Porte du Dôme,* la plus ancienne Madone que nous connaissions de Luca.

VIERGE DE L'HOPITAL DES INNOCENTS.

La *Madone d'Or San Michele* ressemble beaucoup, au point de vue de la composition générale, à la *Vierge*

aux roses, avec cette seule différence que l'enfant Jésus est debout au lieu d'être assis. Mais une transformation profonde s'est faite dans le sens de l'affirmation de la grâce. Toutes les formes, celles de l'enfant et de la Vierge, sont devenues plus fines. L'art a perdu sa majesté et s'est orienté vers la tendresse. Les draperies sont d'une beauté exceptionnelle. La suppression du voile qui couvrait la tête de la Vierge a dégagé les épaules et rajeuni la figure; la taille est plus fine, les membres moins gros, l'ensemble plus élancé; l'enfant Jésus est plus maigre, les articulations sont plus souples, et tout le travail, le dessin des plis qui descendent sur les jambes, le modelé des nus, est d'une science consommée. Évidemment nous sommes ici à une époque postérieure à celle de toutes les Madones dont nous venons de parler. Et cela coïncide bien avec la date que nous avons assignée, pour d'autres raisons, aux travaux d'Or San Michele (de 1455 à 1460).

VIERGE D'OR SAN MICHELE.
Armoiries des Médecins.

On remarquera qu'ici Luca ne représente pas simplement une Madone, mais les Armoiries de l'Art des Médecins, et cela explique l'ordonnance du motif. L'Art des Médecins avait, pour Armoiries, la Vierge assise sous un tabernacle se détachant sur un fond d'azur orné de tiges de lis.

Que faut-il penser de la *Madone de San Pierino?* C'est une Vierge assez différente de celles que nous avons étudiées jusqu'ici. Comme à Urbino, elle est faite pour décorer un tympan ; mais les différences sont grandes. L'œuvre est moins solennelle, le sentiment de l'élégance est prédominant, dans un style très caractérisé. Les Anges qui entourent la Vierge font songer aux Anges du Monument Federighi et le petit enfant Jésus, aux cheveux bouclés, ressemble à l'enfant d'Or San Michele. Nous sommes loin du style de la *Cantoria* et du *Tabernacle de Peretola,* et je n'hésite pas à considérer cette œuvre comme appartenant à une date voisine de la *Vierge d'Or San Michele* et comme représentant un art plus élevé encore. C'est tout ce que l'art de Luca a de plus parfait au point de vue de la beauté et de la finesse des formes. Le sentiment en est admirable. L'enfant bénit et la Vierge regarde devant elle avec une profonde expression, où sont unis, dans la forme la plus rare, les sentiments de l'amour et des inquiétudes maternelles.

La *Madone de la Via dell'Agnolo* est la plus difficile à dater de toutes les Madones de Luca. Comme elle surmonte une porte, sur laquelle, au dire de M. Bode, sont gravées les initiales du pape Martin V, mort en 1431, on la classe ordinairement avant cette date. Que l'on tire quelque argument de l'inscription des initiales du pape Martin V, cela se comprend, mais on sent bien qu'il n'y a là qu'une hypothèse très fragile, à peine une présomption, et que, dans le cas actuel, cet argument doit disparaître complètement devant des raisons tirées du style de l'œuvre.

FLORENCE — PALAZZO DEL PODESTÀ (JADIS À L'EGLISE DE S. PIERINO)

LA VIERGE ET L'ENFANT

LUCA DELLA ROBBIA

Or, à mon sens, ces raisons commandent impérieusement un classement à une date très postérieure. Il y a un tel désaccord entre le style de cette œuvre et les bas-reliefs du *Campanile* et de la *Cantoria*, et, d'autre part, il y a une telle analogie avec les œuvres faites vers 1450, que je n'hésite pas à la classer à cette époque. Cette Vierge est postérieure au groupe qui comprend la *Vierge aux roses* et la *Madone des Innocents*. Elle en

MADONE DE LA VIA DELL'AGNOLO.

est différente par l'idée et par l'exécution, et elle appartient à cet art plus fin qui sera représenté à son plus haut degré de perfection par les *Vertus* de San Miniato, et les *Vierges d'Or San Michele* et *de San Pierino*.

J'ajouterai que la Madone de la Via dell'Agnolo est entourée d'une guirlande de fleurs qui a la plus grande ressemblance avec celle de la Madone de San Pierino.

Il existe à l'Impruneta, sur la frise du Baldaquin de l'Autel de la Vierge, deux *Madones* qui sont d'un

intérêt tout à fait exceptionnel, car elles nous font connaître la dernière évolution de l'art de Luca dans la représentation des Madones. Nous sommes ici à une époque postérieure à celle de la *Madone d'Or San Michele* et de la *Madone de San Pierino,* et nous trouvons une confirmation de notre hypothèse qui classe les Madones de Luca, en admettant que les Madones les plus majestueuses sont les plus anciennes et que l'art de Luca n'a cessé de tendre vers l'expression de sentiments plus maternels et plus familiers.

MADONE DE L'IMPRUNETA.

Les deux *Madones de l'Impruneta* sont la répétition, avec quelques variantes à peine visibles, du même motif. La Vierge représentée à mi-corps tient l'enfant Jésus étroitement serré contre son sein et l'enfant Jésus repose sur elle comme s'il allait dormir, avec le plus délicieux geste enfantin; les langes qui le recouvrent contribuent encore à augmenter le caractère maternel de cette œuvre : œuvre sans prix, qui fera tressaillir le cœur de toutes les mères. Jamais, dans aucune autre œuvre, artiste n'a su mieux dire la beauté, l'insouciance, la faiblesse des petits enfants, et, en même temps, la joie et la sollicitude du cœur des mères. Devant de telles œuvres il faut se taire, car tout ce que l'on en pourrait dire est vain ; et c'est en s'agenouillant que l'on doit les admirer.

Ces Madones, par leur caractère maternel, représentent un style particulier, que nous n'avions encore trouvé, au même degré, dans aucune des Madones que nous avons étudiées précédemment. Elles vont nous permettre de grouper et d'attribuer à Luca toute une série de Madones : Madones que l'on tentait bien de lui attribuer, mais sans avoir encore de preuves suffisantes.

MADONE DE L'IMPRUNETA.

C'est tout d'abord l'admirable *Vierge* à la pomme du Bargello. La Vierge tient l'enfant Jésus serré contre son sein dans une attitude qui a les plus grands rapports avec celle de l'enfant Jésus dans les Madones de l'Impruneta.

Dans aucune autre de ses œuvres Luca ne s'est élevé à une telle hauteur d'expression, et il a bien vraiment représenté ici la *Mater dolorosa*. Cet enfant dont le regard inquiet semble interroger l'avenir et qui se blottit avec effroi contre le sein de sa mère, cette mère qui tient si religieusement son précieux fardeau et dont le visage reflète si douloureusement les angoisses de son cœur, tous ces traits placent cette Madone à côté des Madones de l'Impruneta et lui assignent un rang tout à fait exceptionnel parmi les chefs-d'œuvre de l'art italien.

A propos de cette Madone, on ne peut s'empêcher de remarquer combien parfois sont injustes les arrêts

de la postérité. Quand on songe aux innombrables volumes écrits sur les Vierges du XVIe siècle, à tous ces jugements que l'on répète à l'infini, parce qu'ils ont été prononcés une première fois, on est frappé de stupeur en pensant que cette admirable Vierge de Luca, qui a précédé de plus d'un demi-siècle les Vierges de Raphaël, est à peine connue, que les historiens de Luca ne la citent même pas, et qu'elle a été publiée pour la première fois en 1893 par M. Umberto Rossi, dans l'*Archivio storico dell'arte*.

VIERGE A LA POMME
du Musée National.

En comparant cette Madone avec celles de l'Impruneta, on remarque que le caractère en est un peu moins familier; l'enfant Jésus a une expression moins enfantine; son regard est plus anxieux; et peut-être ces traits devraient-ils nous faire supposer que cette Madone est antérieure à celles de l'Impruneta. — M. Umberto Rossi, le regretté Conservateur du Musée du Bargello, croyait que cette Madone était un des rares objets échappés à la dispersion des collections des Médicis, bien qu'elle ne figure pas dans l'inventaire de Lorenzo publié par M. Muntz. Cette Madone était dans la collection des Grands-Ducs depuis la fin du XVIe siècle.

Plus voisine des Madones de l'Impruneta est une seconde Madone du Bargello, vue à mi-corps et tenant serré contre son sein l'enfant Jésus placé debout devant elle et vêtu d'une petite chemisette. L'œuvre, semble-t-il, a un peu souffert, notamment dans la figure de la Vierge, mais il y a des détails tellement admirables, les mains de la Vierge, la tête, les mains et les jambes de l'enfant Jésus, que je considère l'œuvre comme étant, sans contexte, de Luca lui-même.

VIERGE AVEC L'ENFANT AU MAILLOT
du Musée National.

Dans les collections particulières, une seule Vierge, je crois, peut être attribuée à Luca, c'est celle du Marquis Carlo Viviani della Robbia. C'est une œuvre merveilleuse qui a tous les caractères du maître et dont l'authenticité, je pense, ne saurait être discutée. La Vierge, à mi-corps, tient l'enfant nu, debout devant elle. C'est la forme que nous avons vue à Urbino et à Or San Michele. Le type un peu gros de la Vierge et de l'enfant nous rapproche surtout de la Madone d'Urbino.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des Madones qui peuvent être attribuées à Luca avec certitude, mais

VIERGE A LA POMME
autrefois dans la collection du Marquis Carlo Viviani della Robbia.

notre tâche n'est pas terminée. Il nous reste à étudier un certain nombre de Madones auxquelles on n'avait attaché jusqu'à ce jour qu'une faible importance, qui étaient restées dans les Musées ou dans les collections particulières sans nom d'auteur, et que l'on a proposé récemment d'attribuer à Luca della Robbia. En particulier on a tenté de former tout un groupe de Madones que l'on classe dans la jeunesse de Luca, antérieurement à toutes les œuvres que l'on considérait jusqu'à ce jour comme les plus anciennes de ce maître.

Le point de départ de ces nouvelles opinions de la critique a été la découverte faite par M. Drury Fortnum d'une Madone qui appartient aujourd'hui au Musée d'Oxford. C'est une Madone assise tenant sur ses genoux l'enfant Jésus que deux anges adorent. Il faut remarquer que cette Madone n'est pas en terre émaillée, ni même en terre cuite, mais simplement en plâtre. Le plâtre est coloré en imitation de bronze et les nimbes sont dorés. L'œuvre est de forme ronde et elle a 0,40 de diamètre. Ce qui a fait la célébrité de cette œuvre c'est qu'elle porte à l'envers, gravée dans le plâtre, l'inscription suivante : *Formato a dì 17 di gennaio 1428.* La suite de l'inscription est moins nette. Elle a été lue tantôt : *Formato nella bottega di Nicholo in gesso;* et tantôt : *Formato nel Gabinetto di Nicholo in gesso.*

Ainsi, d'après cette inscription, cette Madone, faite en 1428, serait la copie d'une œuvre plus ancienne, et comme elle présente certains caractères ayant quelques rapports avec les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia, on a prononcé tour à tour le nom de ces deux maîtres, en insistant particulièrement sur celui de Luca.

A mon avis, cette Madone n'a pas été faite en 1428, et je vais tenter de démontrer qu'elle n'est pas de Luca et qu'elle ne saurait être antérieure aux dernières années du XVe siècle.

Dans l'étude de la Madone Drury Fortnum nous avons trois éléments de discussion : les Anges, la Vierge et l'enfant Jesus : et en étudiant tour à tour chacune de ces figures, nous verrons qu'elles ne présentent aucun des caractères que l'on trouve dans les œuvres du début du XVe siècle, et en particulier aucun des caractères que nous pouvons observer dans les œuvres de jeunesse de Luca della Robbia.

[illegible] du Musée [illegible]

Les plus anciennes figures d'Anges de Luca sont celles du *Tabernacle de Peretola* et de la *Résurrection* du Dôme. On peut joindre à ce groupe, comme représentant des figures jeunes, les Enfants de la *Cantoria*. Or dans aucune de ces figures nous ne trouvons rien qui rappelle les formes délicates des Anges Drury Fortnum. Ces Anges se rattachent à un groupe d'œuvres très postérieur, aux Anges du *Monument Federighi*, de la *Madone de San Piero* et du *Tabernacle de l'Impruneta*. Dans le Tympan du Musée de Dijon, représentant *Dieu le Père entre deux Anges*, œuvre de la fin de la vie de Luca, les deux Anges sont disposés comme dans la Madone Drury Fortnum : l'un a les mains jointes et l'autre les mains croisées sur la poitrine. Donc, à s'en tenir à la simple observation

du groupe des Anges, il y a présomption pour que l'œuvre ne soit pas antérieure à 1450.

J'appellerai en outre l'attention sur deux points de détail qui, à mon sens, ont une très grande importance. Dans la Madone Drury Fortnum un des Anges a les jambes nues. Or *jamais*, ni Ghiberti, ni Luca, n'ont représenté des Anges avec les jambes nues. C'est là une forme tardive qui se voit surtout chez les maîtres nés après 1425, chez Antonio Rossellino, par exemple, et chez les disciples de Donatello. Mais Ghiberti et Luca della Robbia sont des maîtres plus religieux et plus chastes.

De même, dans la Madone Drury Fortnum, les Anges n'ont pas d'ailes, et jamais il n'aurait pu venir à la pensée d'un maître travaillant dans la première moitié du XVe siècle de représenter un ange sans ailes. On chercherait en vain un exemple de cette forme dans les œuvres de Ghiberti ou de Luca della Robbia.

Si les Anges de cette Madone ont, par leur attitude, quelques rapports avec les Anges de Luca, la Vierge elle-même n'en présente aucun. Cette expression molle, efféminée, ces airs penchés, cette allure de belle fille qui fait des grâces, sans dignité, sans le moindre témoignage d'amour maternel, sont des symptômes d'un art tout à fait tardif. On voit qu'Antonio Rossellino a passé par là. Il n'y a plus trace ici ni de l'art de Luca ni même de celui d'Andrea. Ce n'est pas un art naïf, mais un art déjà en décadence.

Remarquons en outre que la Vierge n'est pas assise sur un siége, mais qu'elle est accroupie, ayant les jambes repliées sous elle. Cette façon d'asseoir la Vierge, trop familière et peu respectueuse, n'a jamais été employée

dans la première moitié du XVe siècle. La Vierge est toujours représentée debout ou assise sur un siége ; siége qui, tout d'abord, au XIIe et au XIIIe siècle, était très orné et semblable à un trône, et qui devint de plus en plus simple, au fur et à mesure que l'on avança dans le XVe siècle. Luca place ses Madones sur des bancs ; Andrea préfère la forme de la chaise avec des bras, mais jamais, ni l'un ni l'autre n'ont représenté la Vierge assise par terre. Et l'on ne peut pas supposer que cette forme appartienne à la jeunesse de Luca, puisqu'on n'en trouve pas d'exemple au début du XVe siècle, alors au contraire qu'elle fut une des formes favorites de l'art au XVIe siècle. On peut penser que cette forme est née dans l'école naturaliste de Donatello. La *Madone avec trois Anges* de la Chapelle Médicis, à Santa Croce, est peut-être le premier exemple qu'on en connaisse.

J'ajoute que, dans la Madone Drury Fortnum, l'artiste n'a pas fait asseoir la Vierge par terre, mais sur des nuages, et c'est ici une forme tout à fait illogique qui aurait choqué les artistes chrétiens du XIVe siècle et du début du XVe. En effet, toutes les fois que la Vierge tient l'enfant Jésus dans ses bras, elle est envisagée dans la période de sa vie terrestre, elle habite la terre. Si on veut la représenter dans le ciel, il ne faut pas lui mettre le petit enfant Jésus dans les bras. Les anciens maîtres n'ont jamais varié sur ce point, et lorsqu'ils placent des nuages sous les pieds de la Vierge, c'est lorsqu'ils représentent les scènes de *l'Assomption* ou du *Couronnement dans le ciel*. C'est dans la seconde moitié du XVe siècle seulement que nous voyons une transposition inintelligente de ce motif, et la *Madone del latte*

d'Antonio Rossellino est peut-être le premier exemple qu'on en puisse citer. Toutefois il peut y avoir lieu à discussion sur ce point. Nous verrons en effet dans quelques instants qu'une des Madones attribuées à Luca, la Madone du palais Frescobaldi, est assise sur des nuages. Mais je suis très porté à croire que cette dernière Madone n'est pas l'œuvre de Luca. On trouvera un exemple de Vierge assise sur des nuages dans le Retable de Varramista et dans la Madone ronde du Bargello, œuvres tardives de l'atelier d'Andrea, que nous reproduirons plus loin.

Remarquons enfin, dans cette Madone, avec quelle maladresse les jambes sont rattachées au corps ; et elles sont si petites qu'au premier abord on a peine à les voir. Il semble que l'artiste ait copié une Madone vue à mi-corps, d'un bon maître du XVe siècle, et qu'il ait maladroitement ajouté des jambes à son modèle primitif.

Quant au type de l'enfant Jésus, on peut affirmer de même qu'il n'appartient pas à l'art de Luca, ni à celui d'un maître travaillant en 1428. En effet, cet enfant est représenté complètement nu et c'est là une sérieuse présomption pour que l'œuvre soit tardive. Avant le XVe siècle, les sculpteurs représentent toujours l'enfant vêtu. Au cours du XIVe siècle, nous voyons le haut du corps découvert, mais cela même est exceptionnel. Dans le premier quart du XVe siècle, les enfants sont encore vêtus, ainsi qu'on peut s'en assurer en regardant les œuvres du maître, qui fut, pour l'étude du nu, un des premiers novateurs de l'art italien, Jacopo della Quercia. Ce maître a représenté l'enfant vêtu, dans la Madone de Ferrare de 1408, et plus tard encore

dans la Madone de l'Autel Trenta et dans la Madone de la Fonte Gaja. C'est seulement dans la Madone de San Petronio, faite à la fin de sa vie, c'est-à-dire vers 1438, que nous trouvons l'enfant Jésus nu. Longtemps encore après 1428, date présumée de la Madone Drury Fortnum, les enfants Jésus sont représentés vêtus, par exemple dans la Madone de la Tombe Leonardo Bruni de Bernardo Rossellino, faite après 1444, et dans la Madone de la Tombe du Cardinal Portogallo, faite après 1461. On remarquera enfin que l'enfant est encore à moitié vêtu dans la première Madone à date certaine que nous connaissions de Luca, dans la Madone de la Porte du Dôme.

J'ajoute que presque toujours, dans les enfants nus du début du XVe siècle, la pose de l'enfant Jésus est d'une grande chasteté et contraste ainsi complètement avec la pose de l'enfant Jésus dans la Madone Drury Fortnum.

De plus, s'il est anormal de voir un enfant nu dans une Madone de 1428, il l'est encore plus de voir le style avancé de ces nus. Ce petit enfant aux formes potelées appartient à l'art de la fin du XVe siècle.

Deux autres arguments le prouvent encore avec plus de certitude. C'est tout d'abord le geste si caractéristique du doigt dans la bouche. Jamais on ne trouvera un geste si familier, si naturaliste, avant la fin du XVe siècle. Ce geste ne se rencontre dans aucune œuvre de Luca della Robbia. On le voit apparaître chez Andrea aux environs de 1490.

De même, jamais avant le XVIe siècle, les sculpteurs ne mettent de raisin dans la main de l'enfant Jésus. Au XIVe et au XVe siècle, lorsque l'enfant Jésus tient

quelque chose, c'est toujours un oiseau ou une pomme. Peut-être y avait-il là une intention symbolique. Un écrivain a pensé que la pomme était une allusion au péché originel, à cette faute qui avait nécessité la venue de Dieu sur la terre, et peut-être que l'oiseau était un souvenir de cette colombe si souvent représentée dans les premiers âges du christianisme et qui symbolise l'âme des fidèles.

Si enfin nous observons la forme même de la Madone Drury Fortnum, nous remarquerons qu'elle est ronde. Or je ne crois pas que l'on puisse citer une seule Madone ronde dans la première moitié du XVe siècle. Un des premiers exemples est la Madone d'Or San Michele faite par Luca vers 1460. Mais il faut remarquer que cette Madone est figurée comme faisant partie des Armoiries de la Corporation des Médecins et qu'ici la forme ronde du cadre était imposée. Au surplus, cette Vierge est assise sous un Tabernacle et en réalité elle a la forme ordinaire sous laquelle sont représentées les Madones : la base est plate et le sommet cintré.

A vrai dire, dans l'œuvre des Della Robbia, la première Madone ronde que nous rencontrions est la Madone entre deux Anges du Bargello, et il est très vraisemblable qu'elle a été faite dans l'atelier d'Andrea, à la fin du XVe siècle. Les Madones rondes ont été créées par les maîtres nés après 1425, et peut-être que la première que l'on puisse citer est celle d'Antonio Rossellino sur le Monument du Cardinal Portogallo. Cette forme ronde fut la forme préférée d'Antonio Rossellino ; on la retrouve encore dans la Madone du Monument de Jeanne d'Aragon et dans l'Adoration des bergers du Bargello. Cette forme adoptée par Mino da Fiesole,

par Benedetto da Majano et par tous leurs contemporains, fut surtout en grande faveur au XVIe siècle.

Enfin, dans cette Madone Drury Fortnum, il n'est pas jusqu'à l'inscription qui ne soit tout à fait étrange. Comment, lorsque l'artiste modelait ce bas-relief, dans une matière aussi vulgaire que le plâtre, alors qu'il ne créait pas une œuvre originale, mais qu'il se contentait de faire une reproduction, a-t-il pu croire qu'il s'agissait là d'un évènement tellement considérable qu'il devait être nécessaire d'en fixer le souvenir par une inscription pompeuse, en inscrivant non seulement la date de l'année, mais jusqu'à celle du mois et du jour lui-même? Cette inscription paraîtra d'autant plus anormale, qu'aucune inscription n'a été relevée sur les œuvres de Luca della Robbia, et qu'on en citerait à peine quelques unes sur les œuvres les plus célèbres du XVe siècle.

Et si chacun des arguments que je viens d'énumérer n'a pas une grande valeur par lui-même, il est impossible de ne pas reconnaître la force qu'ils acquièrent par leur réunion.

Si cette Madone n'est pas un pastiche fait au XIXe siècle, question que je ne poserai même pas, n'ayant pas les éléments pour la discuter, je la considère comme une œuvre faite dans les dernières années du XVe siècle, par un sculpteur qui a su grouper, dans son œuvre, quelques caractères, en très petit nombre, de Luca della Robbia, et des caractères bien plus nombreux de l'art d'Antonio Rossellino.

Nous savons positivement par Vasari combien les imitations des œuvres d'art ont été nombreuses dès la fin du XVe siècle. Vasari commence ainsi la *Vie de Vel-*

lano de Padoue: « On pousse si loin l'imitation des œuvres d'art, que souvent il faut avoir, pour ainsi dire, plus que de bons yeux, pour découvrir quelque différence entre l'original et l'imitation; et il est bien rare qu'un disciple appliqué ne s'assimile pas, en grande partie tout au moins, la manière de son maître. Vellano s'appliqua avec tant de soin à contrefaire la manière de Donatello que ceux qui ne sont pas prévenus confondent ses œuvres avec celles de cet artiste. »

Peut-être trouvera-t-on que j'ai insisté trop longuement sur la Madone Drury Fortnum. Mais la matière m'a paru assez délicate et assez importante pour motiver cette longue argumentation. Et si je me suis trompé, ma discussion servira au moins de point de départ pour de nouvelles études qui éclaireront un des points les plus obscurs de l'art italien.

J'espère que le lecteur voudra bien me tenir compte de la sincérité que j'apporte dans ces recherches, n'ayant d'autre préoccupation que de découvrir la vérité; mais vraiment il m'est impossible de ne pas éprouver quelque hésitation lorsque je vois les plus éminents critiques d'art, et notamment M. Bode, que je tiens en si profonde estime, accepter, sans faire la moindre réserve, la date de la Madone Drury Fortnum et son attribution à Luca della Robbia. « L'analogie de cette Madone, dit M. Bode,[1] avec la Madone de San Pierino, avec celle de la Via dell'Agnolo, avec celle du Musée de Berlin, est si manifeste, tant dans la composition que

[1] *Archivio storico dell'arte*, 1889, p. 7. Pour l'intelligence de ce texte je rappelle que M. Bode considère la Madone de San Pierino et la Madone de la Via dell'Agnolo comme étant les plus anciennes œuvres de Luca, tandis que je les classe moi-même dans la décade de 1450.

dans le sentiment, tant dans les types que dans les draperies, que l'on ne saurait douter que Luca n'en soit l'auteur. Dans cette composition, dont une reproduction en stuc avait déjà été faite en 1428, nous avons donc la plus ancienne œuvre de Luca que l'on connaisse, et cette opinion est confirmée encore par le caractère particulièrement archaïque de cette œuvre qui rappelle Ghiberti. »

MADONE FRESCOBALDI.

Le palais Frescobaldi possédait une Madone qui a été acquise par M. Bardini, le célèbre antiquaire de Florence. — Je reproduis cette Madone qui, comme la Madone Drury Fortnum, mais pour d'autres raisons, est bien faite pour provoquer une intéressante discussion.

A mon sens, la Madone Drury Fortnum ne ressemble pas aux Madones authentiques de Luca et ce n'était que par suite d'hypothèses très téméraires que l'on pouvait en proposer l'attribution à ce maître. Ici il en est tout différemment, car la Madone Frescobaldi a les plus grands rapports avec certaines Madones de Luca, et la seule question qui se pose est celle de savoir si elle a été faite par Luca lui-même, ou si elle n'est pas simplement une œuvre d'imitation.

La Madone Frescobaldi rappelle de très près la

Madone de la Porte du Dôme et plus encore la Madone aux roses du Bargello. C'est la même attitude de la Vierge et de l'enfant Jésus. Mais si, d'autre part, nous examinons le détail des draperies dans la partie qui recouvre les jambes, nous trouvons un style beaucoup plus avancé, tout à fait analogue au style des Apôtres de la Chapelle Pazzi. Nous devrions donc nécessairement conclure que cette Madone est postérieure à la Vierge aux roses et qu'elle appartient à la même époque que la Madone d'Or San Michele. Mais alors il est impossible de s'expliquer la naïveté et la maladresse des nus de l'enfant Jésus. En particulier la tête de l'enfant ne paraît pas digne de Luca. D'une façon générale, du reste, l'exécution de cette œuvre paraît trop inférieure pour qu'on puisse la classer dans l'œuvre de Luca, surtout à une époque avancée de sa vie.

J'appelle, au surplus, l'attention sur quelques caractères qui me paraissent faits pour rendre suspecte l'attribution à Luca. C'est, tout d'abord, le fait que la Vierge est assise sur des nuages. La Vierge, il est vrai, n'est pas accroupie comme la Madone Drury Fortnum; mais des nuages lui servent de siége et de marchepied. A mon sens, l'auteur de cette Madone a copié une forme que Luca avait employée dans les Apôtres de la Chapelle Pazzi; mais je persiste à penser que Luca n'a pas employé cette forme pour ses Madones.

On remarquera aussi que la Madone Frescobaldi a les pieds nus. C'est là un signe d'époque tardive, et nous ne trouvons aucun exemple de cette forme ni chez Luca, ni même chez Andrea. Dans l'évolution du motif de la Madone nous voyons, au XIIIe et au XIVe siècle, les draperies très longues, semblables à un manteau royal,

recouvrir complètement les pieds de la Vierge. Plus tard les pieds se dessinent, ils apparaissent dépassant légèrement la robe ; mais *toujours* la Vierge a des chaussures. Une Vierge ne doit avoir les pieds nus que lorqu'elle est représentée dans le motif de l'*Ascension* ou du *Couronnement*. Un des premiers exemples de Madone avec les pieds nus se voit dans la Madone de Bologne de Jacopo della Quercia, mais cette forme ne se généralise qu'à la fin du siècle, dans les œuvres de Mino da Fiesole, de Benedetto da Majano ou de Giovanni della Robbia.

Les Apôtres de la Chapelle Pazzi ont les pieds nus, et l'auteur de la Madone Frescobaldi, en empruntant à ces Apôtres le style des draperies de sa Madone, les nuages qui lui servent de siége et de marchepied, a copié de même la forme des pieds nus. Le pied nu de la Madone Frescobaldi, trop volumineux, d'une forme peu féminine, est une copie des pieds des Apôtres Pazzi.

Je signalerai enfin un détail tout à fait secondaire, mais non négligeable. L'enfant Jésus tient dans sa main un doigt de sa mère ; or c'est une forme qui n'existe pas chez Luca et que nous ne voyons apparaître chez Andrea que dans les Madones de la fin de sa vie.

Je serais donc porté à croire que la Madone Frescobaldi n'est pas une œuvre de Luca lui-même, mais une imitation, dans laquelle on a réuni les caractères d'œuvres appartenant à diverses époques de sa vie. J'ajoute toutefois que j'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur cette question, et que je me suis surtout déterminé en raison de l'exécution de cette œuvre, qui m'a paru de qualité secondaire ; car je dois reconnaître que, parmi toutes les Madones d'authen-

ticité incertaine, c'est celle qui rappelle le plus le style des Madones de Luca.

Et cette discussion me conduit à émettre cette opinion que les Madones de Luca ont été imitées et reproduites commercialement comme l'ont été plus tard celles d'Andrea.

Les collections du Musée de Berlin vont nous fournir des preuves irrécusables de cette assertion. C'est tout d'abord la Madone catalogguée sous le n° 116[B], qui est une véritable copie d'une des deux Madones de l'Impruneta. Que cette Madone ne soit pas de Luca la preuve en est dans la lourdeur de l'exécution, dans la forme ovale du cadre, surtout dans ces deux petites têtes de chérubins qui encombrent si maladroitement la composition; dont les ailes trop grosses, avec des détails trop accentués, nuisent à la figure de la Vierge. Luca, j'en suis sûr, n'eût jamais ordonné une composition semblable.

MADONE DU MUSEE DE BERLIN.
N° 116B du Catalogue.

Deux autres Madones de Berlin, le n° 116[A] et le n° 116, paraissent des imitations ou des copies libres d'un original perdu de Luca. La Madone 116[A], tenant l'enfant Jésus emmaillotté dans ses bras, est bien dans le style de Luca, mais les draperies sont trop surchargées et

MADONE DU MUSÉE DE BERLIN.
N° 116A du Catalogue.

reproduisons les deux plus importantes.

La *Madone entre deux Anges* est une œuvre d'une réelle valeur, mais j'éprouve quelque hésitation à adopter l'opinion de M. Bode, qui la considère comme un original de Luca.

Comme la Madone Frescobaldi, elle a les nus, particulièrement dans les mains de la Vierge, sont tout à fait sommaires. La Vierge n° 116 est plus intéressante. L'attitude de l'enfant Jésus se retournant tout effrayé et se réfugiant sur le sein de sa mère est vraiment charmante ; mais le dessin des nus est encore plus négligé que dans l'œuvre précédente.

Le Musée de Berlin possède de nombreuses Madones se rattachant à l'art de Luca. Nous

MADONE DU MUSÉE DE BERLIN.
N° 116 du Catalogue.

pieds nus et des nuages servent de siége et de marchepied à la Vierge.

Mais sans insister sur ces caractères, dont l'importance peut être contestée, je m'attacherai uniquement

VIERGE ENTRE DEUX ANGES
du Musée de Berlin.

à un trait particulier, au geste de la mère qui sourit, en chatouillant le cou de son petit enfant. Or il est impossible de trouver rien de semblable dans aucune œuvre de Luca, ni même dans aucune œuvre d'Andrea. Chez Luca nous avons deux groupes de Madones: au début, les Madones solennelles, dignes héritières de la

gravité royale du XIIIe et du XIVe siècle; plus tard des mères tendres veillant anxieusement sur leur fils. Mais jamais nous ne trouvons aucune Madone souriante. La moins triste est la Madone d'Or San Michele, et c'est à peine si, sur son visage, apparaît un léger sourire. Quant à ce geste trop familier, un peu trivial, de la Vierge chatouillant son fils, c'est certainement l'antipode de la manière de voir de Luca. Les mères de Luca ne jouent pas avec leur enfant; elles le tiennent religieusement dans leurs bras comme une relique sacrée.

VIERGE DU MUSÉE DE BERLIN.

En terminant, je répète que, si je n'ai pas une conviction suffisante pour attribuer cette Madone à Luca, je ne conteste pas la valeur de cette œuvre, qui est une des plus intéressantes acquisitions faites par le Musée de Berlin.

Une seconde Madone du Musée de Berlin représente la Vierge assise par terre sur un coussin, ayant à ses côtés deux Saints debout et deux Anges qui soulèvent des rideaux. Je ne veux pas prolonger ces discussions, qui deviendraient monotones. Je dirai seulement que cette Madone ne saurait être, comme on le suppose, une esquisse pour les Portes de bronze du Dôme. Pour le prouver il suffit de remarquer que jamais Luca n'aurait songé, pour un lieu aussi solennel, à représenter la Vierge assise par terre et jouant aussi familièrement avec son fils. De même la représentation

de deux Saints de l'ordre des Franciscains serait non moins injustifiée pour décorer une Porte du Dôme de Florence. — Cette Madone est une œuvre d'époque assez avancée et qui me paraît appartenir plutôt à l'école de Donatello qu'à celle de Luca della Robbia. La Vierge assise à terre et vue de profil, surtout les Anges soulevant des rideaux, sont des formes que nous rencontrons fréquemment chez les élèves de Donatello. Les draperies des deux Saints appartenant à l'ordre des Franciscains rappellent les draperies de Vellano, dans la Vierge de Saint François de Padoue, et celles de Giovanni da Pisa, dans la Vierge des *Eremitani*. C'est à un des maîtres de l'école de Padoue que j'attribue cette Madone, que je considère, du reste, comme étant d'une réelle beauté. Le fait que cette Madone a été acquise à Venise est un argument de plus en faveur de cette opinion.

Le Musée du Louvre possède une *Madone entre six Anges* et une *Madone entre quatre Saints* que quelques écrivains rapprochent de la Madone Drury Fortnum en la classant dans les premières années de la vie de Luca. — Je pense que M. André Michel, le distingué Conservateur du Musée du Louvre, est plus avisé en ne prononçant qu'avec réserve le nom de ce maître.

Je considère comme une des opinions les plus hardies de la critique l'attribution faite par M. Bode et par M. Allan Marquand, à la jeunesse de Luca, de l'*Adoration des bergers* du South Kensington Museum, œuvre qui a tous les caractères de l'art de Giovanni, ou de l'atelier d'Andrea à une époque très avancée.

Jamais dans toute sa vie Luca n'a fait de composition aussi compliquée que celle de cette *Adoration*

des bergers. Une seule fois, dans l'*Ascension* du Dôme il a représenté des rochers, et l'on sait avec quelle discrétion il a indiqué ces accessoires. Or dans le relief de Londres, nous trouvons figurés avec le plus grand luxe de détails, non seulement les rochers, mais la crèche et la cabane, avec toutes les minuties de la toiture en chaume. Et tous ces éléments, qui ne se rencontrent jamais chez Luca, sont précisément les formes préférées de Giovanni.

Si nous étudions les figures, nous remarquerons de même que les bergers sont dans un style vulgaire qui est le style même de Giovanni, et que le petit chien est une copie empruntée à l'*Adoration des bergers* de Sansepolcro faite par Andrea sur la fin de sa vie, *Adoration* qui a été le point de départ des nombreuses *Adorations des bergers* faites par Giovanni.

Dans son ensemble l'œuvre est mal composée. La Vierge et Saint Joseph ont l'air d'être placés au-dessus d'un escarpement, les figures ne sont pas reliées entre elles et les bergers du premier plan sont plus petits que la Vierge placée en arrière.

Mais il y a surtout ici une particularité très significative et qui prouve que l'œuvre a été faite de pièces et de morceaux : c'est la manière dont la Vierge est représentée. Dans tous les motifs de l'art chrétien il y a des formes traditionnelles dont on ne s'écarte qu'aux époques tardives. C'est ainsi, par exemple, que la Vierge a une attitude particulière selon qu'elle est représentée dans l'Adoration des bergers, dans l'Adoration des Mages, ou simplement en Madone. Dans l'Adoration des bergers, l'enfant Jésus est toujours dans la crèche. Or ici la crèche est vide, et la Vierge tient l'enfant Jésus

dans ses bras selon le type ordinaire des Madones. A mon sens, c'est là une preuve que nous sommes en présence de l'œuvre d'un copiste qui a emprunté une Madone d'Andrea della Robbia pour l'introduire à contre-sens dans une scène de l'Adoration des bergers.

Je ne prolongerai pas davantage ces discussions sur les Madones si nombreuses devant lesquelles on prononce le nom de Luca ; mais comme la détermination de la date des œuvres de Luca a une importance considérable, je dirai encore quelques mots, avant de terminer cette étude, sur le système de classification que j'ai cru devoir adopter.

L'ARITHMÉTIQUE.
Bas-relief du Campanile.

LA PHILOSOPHIE.
Bas-relief du Campanile.

III.

CLASSIFICATION DES ŒUVRES DE LUCA

D'APRÈS LE CARACTÈRE DE L'ORNEMENTATION.

Il est des cas où les considérations tirées des entrailles mêmes du sujet, de ce qu'il y a d'essentiel en lui, suffisent pour déterminer la date d'une œuvre, et, à vrai dire, ce sont les seules considérations dignes d'une critique élevée. Mais, dans les cas difficiles, il est permis de se rattacher à tout ce qui peut être de quelque secours, et souvent les détails les plus insignifiants ont résolu des problèmes dont la haute critique n'avait pu fournir la solution.

Or, dans le classement des œuvres de Luca, on peut tirer une grande lumière de l'étude des formes ornementales, ainsi que nous allons le faire voir.

La plus ancienne œuvre de Luca où nous trouvions l'emploi de la terre émaillée est l'Autel de Pe-

retola, qui comprend une petite guirlande de feuilles et de fleurs, encore bien simple, très naïve, à peine étudiée. On voit ici très nettement que l'attention de Luca n'a pas encore été attirée du côté de l'étude des formes ornementales, qu'il ne cherche pas à utiliser de semblables motifs et que, en les employant, il ne fait que suivre timidement l'exemple donné par J. della Quercia dans le tombeau d'Ilaria del Carretto, par Michelozzo dans la Porte du Noviciat de Santa Croce, et par Donatello dans le tombeau du Pape Jean XXIII.

Et comme l'Autel de Peretola a été fait en 1442, nous pouvons affirmer qu'aucune des belles guirlandes de feuillages de Luca n'est antérieure à cette époque. Il y a donc là une preuve positive que la Madone de la Via dell'Agnolo ne remonte pas à l'année 1430, mais qu'elle est sensiblement postérieure à l'année 1442.

Si l'Autel de Peretola nous montre le premier emploi des guirlandes de feuillages en terre émaillée, nous avons dans l'œuvre de Luca des exemples plus anciens de l'étude des formes végétales. Au *Campanile,* dans le bas-relief de Tubalcaïn, il y a une guirlande de feuillages beaucoup plus sommaire encore que dans l'Autel de Peretola. De même, dans le bas-relief d'Orphée, on voit quelques arbres dont le travail grossier indique une très grande inexpérience. Dans les bas-reliefs de la *Cantoria* il n'y a pas trace d'étude des formes végétales. Luca se contente d'employer ces beaux rinceaux, si à la mode à Florence au début du XVe siècle.

Dans le relief de la *Résurrection* (1443) Luca représente deux arbres, un palmier et, sans doute, un laurier. Le progrès sur les arbres du *Campanile* est très

sensible, et Luca fait encore un pas de plus dans les beaux oliviers de l'*Ascension* (1446). Si l'on ne connaissait pas la date de ces deux reliefs, la jolie exécution du feuillage des oliviers suffirait à classer l'*Ascension* postérieurement à la *Résurrection*.

Nous arrivons ici à la décoration de la voûte de la Chapelle du Crucifix à San Miniato, qui date de 1448, et qui, comme nous l'avons dit, est uniquement composée de moulures empruntées à l'art antique ; ce qui est, à mon sens, une preuve de premier ordre que, jusqu'à ce jour, Luca n'avait pas dû s'intéresser beaucoup à l'étude des formes végétales.

Dans la *Vierge aux roses,* nous voyons deux rosiers couverts de roses, placés aux deux côtés de la Vierge. C'est, en réalité, la première importante représentation de feuillages et de fleurs que nous trouvions dans l'œuvre de Luca. Le travail est encore très archaïque. C'est partout le même motif d'une tige surmontée de sept feuilles, l'une au sommet, les six autres placées symétriquement autour de la branche. Les feuilles sont épaisses, toutes vues de face, sans aucune variété de perspective et d'une grande lourdeur d'exécution. Par comparaison avec la *Vierge d'Urbino,* qui est de 1449-51, elle peut être classée vers 1448.

Nous arrivons maintenant à une série de *Madones* où les feuillages sont d'une grande beauté, assez voisins les uns des autres pour qu'il soit très difficile de les classer. Ce sont les *Madones d'Urbino,* de la *Via dell'Agnolo,* de *San Pierino* et d'*Or San Michele.* Dans la Madone d'Urbino un saint tient une branche de lis admirablement étudiée. Dans la Madone d'Or San Michele des branches de lis beaucoup plus importantes,

plus belles peut-être, s'élèvent aux deux côtés de la Vierge. Dans les deux Madones de la *Via dell'Agnolo* et de *San Pierino* nous trouvons deux larges guirlandes servant de bordure au tympan. Si l'on compare les feuilles de roses avec celles de la *Vierge aux roses,* on verra quel progrès a été accompli. Les tiges sont plus fines et les feuilles plus minces, plus naturellement attachées à la tige, de formes plus variées, se recouvrant les unes les autres, ne s'étalant pas comme un éventail, mais se repliant de façon à ne pas être toutes vues uniformément de la même manière. Je serais assez porté à ne pas trop éloigner ces Madones les unes des autres et à les classer de 1450 à 1460.

A ce moment l'art de Luca va atteindre son point culminant dans les guirlandes de ses Armoiries et dans celles des Médaillons de Cluny et de la Frise de l'Impruneta. A partir de 1460, Luca paraît avoir renoncé à représenter des fleurs pour ne plus reproduire que des fruits. J'ai montré plus haut quelle a été l'évolution de cette dernière manière de Luca et je n'ai pas à y revenir ici. Il me suffit de dire que le style de la bordure de fruits, qui entoure les petites Madones de l'Impruneta, nous prouve que ces deux Madones sont postérieures à toutes celles que nous connaissons de Luca et se classent dans les dernières années de sa vie.

Pour dater les œuvres de Luca on pourra aussi se servir de l'étude de la polychromie. Je crois que l'on peut admettre que, d'une façon générale, une œuvre est d'autant plus récente qu'elle est plus polychrome. Ce qui, sur ce point, a pu égarer quelques écrivains, c'est le classement des *Évangélistes* de la Chapelle Pazzi

dans les premières années de la vie de ce maître. Mais si l'on adopte notre hypothèse, qui consiste à considérer cette œuvre comme très tardive et à placer les bordures de la Madone de la Via dell'Agnolo et de la Madone de San Pierino dans la période moyenne de sa vie, on reconnaîtra que la polychromie s'est développée d'une manière constante dans les œuvres de Luca. Je ne rappellerai ici qu'un seul argument, c'est que la voûte de la Chapelle du Crucifix à San Miniato ne comprend encore qu'un décor à deux couleurs, des moulures blanches sur fond bleu, tandis que des couleurs très variées sont employées dans les décorations ultérieures, telles que la frise et la voûte du Baldaquin de l'Impruneta, ou la voûte du Portique de la Chapelle Pazzi.

En terminant cette discussion sur les œuvres de Luca, je dois dire que je me suis assez sensiblement écarté de la classification généralement adoptée et que, notamment, je me trouve sur plusieurs points en désaccord avec M. Bode, qui classe, dans les premières années de la vie de Luca, non seulement la Madone de la Via dell'Agnolo, mais encore la Madone de San Pierino, et qui trouve que ces deux Madones ont de grands rapports avec la petite Vierge Drury Fortnum.[1]

M. Allan Marquand, adoptant et complétant le système de M. Bode, a publié, dans l'*American Journal*

[1] M. Bode s'est tout spécialement occupé des œuvres des Della Robbia. Après leur avoir consacré un volume spécial : *Die Künstlerfamilie Della Robbia*, il a plus particulièrement étudié les œuvres que possède le Musée de Berlin dans son volume *Italienische Bildauer der Renaissance*, et plus récemment il a résumé ses idées dans deux très intéressants articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (1888) et de l'*Archivio storico dell'arte*, 1889.

of Archæology (1894), une étude très intéressante sur les Madones de Luca, et un classement méthodique que je crois devoir reproduire, pour que le lecteur soit à même de comparer cette classification avec celle que je propose moi-même.

CLASSIFICATION PROPOSÉE PAR M. ALLAN MARQUAND.

(*American Journal of Archæology*, 1894.)

1400-1430. Madone Drury Fortnum, 1428.
» Adoration des bergers, du South Kensington Museum.
» Vierge et six Anges, du Louvre.
» Vierge dans une niche, du South Kensington Museum.
» Évangélistes de la Chapelle Pazzi (Œuvres de Brunelleschi, en 1420).[1]

1430-1440. Vierge et quatre Saints, du Louvre.
» Madone et deux Anges, de Berlin (n° 113 du catalogue).
» Madone de San Pierino.
» Madone du Palais Frescobaldi.
» Madone d'Or San Michele.
» Apôtres de la Chapelle Pazzi.
» La Visitation de San Giovanni fuorcivitas de Pistoie.[2]
» Madone de la Via dell'Agnolo.

---

[1] Au sujet de cette date, je dois faire remarquer que les derniers travaux de la critique et notamment ceux de M. de Fabrizi ont prouvé que la Chapelle Pazzi n'avait pas été commencée avant 1430, et que la décoration de cette Chapelle ne fut entreprise que postérieurement à l'année 1442. (Voir Müntz, *A travers la Toscane* — Tour du Monde, 1894, 2ème semestre, page 263.)

[2] Nous étudierons et nous reproduirons cette œuvre en parlant d'Andrea.

1430-1440. Madone avec deux Anges, de forme ronde, du Bargello.[1]
» Madone de la collection Gavet, aujourd'hui appartenant à M. Marquand.
» Madone de Berlin (n° 116 A du catalogue).
1440-1450. Tabernacle de Peretola.
» Crucifixion de l'Impruneta.
» Madone de la Porte de bronze, du Dôme.
» Madone aux roses, du Bargello.
» Madone peinte, de Berlin.
» Madone de l'Hôpital des Innocents.
1450-1460. Madone d'Urbino.
» Madone du Marquis Viviani.
» Madones de l'Impruneta.
» Madone à la pomme, du Bargello.
» Madone avec l'Enfant langé, du Bargello.
» Madone à la pomme, de Berlin.
» Madone de Berlin (n° 116 B du catalogue).
1460-1482. Madone de la collection Foulc.[1]
» Tabernacle de la Sainte Croix à l'Impruneta.

Le lecteur remarquera quelle différence il y a entre cette classification et celle que je propose. Je n'accepte l'attribution d'aucune œuvre à Luca antérieurement à 1430, date du commencement des travaux de la *Cantoria*. Je considère d'autre part la *Madone de San Pierino* et la *Madone d'Or San Michele* comme représentant l'art de Luca à son plus haut point de perfectionnement et, par conséquent, au lieu de les classer dans

[1] Nous étudierons et nous reproduirons ces œuvres en parlant d'Andrea.

la décade de 1430 je les reporte à une date postérieure à 1450. On remarquera aussi les dates assignées par M. Marquand aux *Évangélistes* et aux *Apôtres* de la Chapelle Pazzi.

Dans le classement des œuvres de Luca, tel qu'on l'avait proposé jusqu'à ce jour, il y avait quelque chose d'inexplicable, c'était de ne pouvoir classer aucune œuvre dans les dernières années de sa vie. Il n'est pas naturel qu'un artiste qui, de 1430 à 1460, dans une courte période d'une trentaine d'années, a produit l'œuvre considérable dont nous venons de parler, se soit si brusquement arrêté. Ce fait, il est vrai, pouvait trouver son explication dans un état maladif, et les documents confirment cette hypothèse. En 1471, nous voyons Luca faire son testament, ce qui est déjà le témoignage de quelque inquiétude. Mais un autre document est plus explicite. La même année, il était élu Président de la Corporation des artistes florentins; or il refusa cet honneur en alléguant que son grand âge et ses infirmités ne lui permettaient pas, sans danger pour sa personne, de remplir de telles fonctions: « dicens et asserens se esse et etate et infirmitate adeo gravatus quod sine periculo sue persone dictum officium exercere non posset. » (Gaye, *Carteggio,* I, 185.)

Cet état maladif étant constaté, il faut néanmoins reconnaître qu'il ne fut pas assez grave pour arrêter la production de Luca, et nous avons cru pouvoir classer dans les vingt dernières années de sa vie un nombre d'œuvres assez considérable : les Vertus de San Miniato, les Évangélistes de la Chapelle Pazzi, la Coupole du Portique de cette Chapelle, les Médaillons du Musée de Cluny, les Armoiries d'Or San Michele, du Roi René,

et du Palais Quaratesi, les importants travaux de l'Impruneta et la voûte de l'église San Giobbe, à Venise.

Je m'excuse de l'insistance que j'ai mise à déterminer la date des œuvres de Luca, mais l'œuvre d'un maître n'est vraiment connue que le jour où elle est classée.

TUBALCAIN.
Bas-relief du Campanile.

DEUX TÊTES DE LA PORTE DU DOME.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES DE LUCA.

1430-1440. *Cantoria* du Dôme (marbre), 1431-1440.
» Bas-reliefs du *Campanile* (marbre), 1437.
» Bas-reliefs de l'Autel de Saint Pierre (marbre), 1438.
1440-1450. Tabernacle de Peretola (marbre et émail), 1442.
» Statues du Tabernacle de la Vierge, à l'Impruneta.[1]
» Résurrection du Dôme, 1443.

[1] Toutes les œuvres dont la nature n'est pas indiquée sont en terre émaillée.

1440-1450. Ascension du Dôme, 1446.
» Portes du Dôme (bronze). Les deux premiers reliefs représentant la Vierge et Saint Jean, 1446.
» Deux Anges du Dôme, 1448.
» Madone de l'Hôpital des Innocents.
» Madone aux roses, du Bargello.
» Voûte de la Chapelle du Crucifix, à San Miniato.
» Crucifix de San Miniato.
1450-1460. Madone d'Urbino, 1449-1452.
» Madone du Marquis Viviani della Robbia.
» Madone de la Via dell'Agnolo.
» Madone de San Pierino.
» Madone d'Or San Michele.
» Portes du Dôme (bronze), reliefs des quatre Évangélistes.
» Monument Federighi (marbre et émail), 1455.
» Apôtres de la Chapelle Pazzi.
1460-1470. Armoiries de l'Art de la Soie.
» Armoiries du Conseil des Marchands, 1463.
» Armoiries du roi René d'Anjou.
» Vertus d'Or San Michele, 1460-1466.
» Vertus du Musée de Cluny.
» Armoiries du Palais Quaratesi.
» Madone du Bargello, dite Madone à la pomme.
» Tabernacle de la Sainte Croix, à l'Impruneta.
» Crucifixion id.
» Voûte des Baldaquins id.
» Madones et guirlandes id.
» Madone du Bargello (Enfant emmaillotté).

1470-1480. Armoiries des Architectes.
» Évangélistes de la Chapelle San Giobbe.
» Voûte du Portique de la Chapelle Pazzi.
» Évangélistes de la Chapelle Pazzi.
» Dieu le Père entre deux Anges, du Musée du Dôme.

DEUX TÊTES DE LA PORTE DU DOME.

VIERGE DU MUSÉE DU DOME.

ANDREA DELLA ROBBIA.

(1435-1525.)

I.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Andrea della Robbia est né 35 ans après Luca; et, à Florence, au XVe siècle, dans cette période si active où les cerveaux sont en continuelle ébullition, en incessant travail de création, ce laps de temps suffit pour introduire dans les arts de profondes modifications. Quoique Andrea ait été élevé par Luca, les différences de pensée, de compréhension de l'art, furent assez notables entre ces deux artistes, pour qu'aucun doute ne subsiste dans la détermination de leur style.

Un premier caractère provient de la différence des époques pendant lesquelles ils ont travaillé. A la fin

du XVe siècle, les motifs que la société florentine demandait aux artistes n'étaient plus les mêmes que ceux auxquels elle s'intéressait au début de ce siècle. Pour nous en rendre compte, nous allons suivre, un à un, les principaux motifs reproduits par Luca.

Sa première œuvre est la représentation des *Arts libéraux,* dans les bas-reliefs du *Campanile.* Ce motif des *Arts libéraux,* qui commençait déjà à être peu en faveur à l'époque où vivait Luca, qui était un legs de l'art antérieur, n'existe plus à l'époque d'Andrea. Désormais nous ne trouverons plus que très rarement dans l'art ces figures allégoriques, composant un motif très simple, qui permettait d'admirables recherches de style et d'harmonie. Nous ne retrouverons rien, dans l'œuvre d'Andrea, qui soit la suite des *Arts libéraux* du *Campanile* et des *Vertus* de San Miniato. Ce merveilleux motif créé par l'art du moyen-âge, dénotant une grande puissance d'abstraction, est négligé par les sculpteurs dès la seconde moitié du XVe siècle, et depuis lors, lorsqu'ils ont voulu exprimer des idées générales, au lieu de reprendre ces motifs si facilement compréhensibles pour nos esprits, les sculpteurs, le plus souvent, ont préféré recourir aux personnifications de la mythologie.

Exceptionnellement, dans l'œuvre d'Andrea, nous voyons une représentation des quatre *Évangélistes,* à la voûte de la Madone delle Carceri à Prato, mais ce motif des Évangélistes et des Apôtres, comme celui des Vertus et des Arts libéraux, sera abandonné, à son époque, comme étant trop simple. On veut des scènes plus compliquées et plus riches en enseignements religieux.

Chez Andrea, il n'y a aucune décoration semblable

à celle de la *Cantoria*. Ces jolis motifs d'enfants jouant, courant, chantant, sont trop naturalistes. Les puissants génies du début du XVe siècle avaient pu leur donner une haute vie artistique; mais, après eux, l'art y renoncera, pour se confiner dans des motifs plus étroitement soumis à la pensée chrétienne.

Et, par suite de la même évolution, cette étude si passionnée de la nature, cette vision si large de toutes les choses créées, qui, à l'imitation des maîtres français du XIIIe siècle, avait conduit Ghiberti et Luca à modeler la bordure des Portes du Baptistère et les guirlandes d'Or San Michele, tout cela disparaît et n'intéresse plus les maîtres de la fin du siècle. Andrea conservera encore quelques uns des motifs de Luca, mais en les reproduisant presque servilement et sans chercher à les renouveler.

Luca avait sculpté une Porte pour le Dôme de Florence. Au début du XVe siècle, Ghiberti, Donatello, Filarète avaient reçu la commande de semblables travaux : mais aucun des artistes nés vers 1430, ni les Rossellino, ni Desiderio, ni Mino, ni Civitali, ni Pollaiuolo, ni Verrocchio, n'ont fait de portes. Ce sont là sans doute des travaux trop grandioses, trop coûteux, mais je pense que, si on les abandonna momentanément, ce fut surtout pour commander aux artistes des travaux plus complètement religieux, des œuvres faites pour décorer les chapelles et les autels.

Voilà ce qu'Andrea laisse tomber de l'art de Luca. Voyons ce qu'il conserve : ce sera tout ce qui, dans l'œuvre de Luca, aura le plus haut caractère religieux et, au premier rang, la représentation des Madones. Mais, tout en étant sur ce point le fils, l'héritier direct

de Luca, il n'est pas un simple imitateur. Le grand sentiment de noblesse, héritage de l'art du XIIIe siècle, la majesté que nous trouvions encore dans les premières œuvres de Luca, n'existent plus chez Andrea. De même chez lui on ne trouve plus ces Mères souffrantes, ces *Matres dolorosæ,* dont s'étaient épris tous les maîtres florentins au début du XVe siècle, Michelozzo, Donatello, Pagno di Lapo, Luca lui-même. Enfin, il n'y a plus chez Andrea les recherches trop naturalistes auxquelles s'étaient intéressés les maîtres du XIVe siècle et l'école de Donatello en particulier. En réalité l'art d'Andrea est plus profondément et plus exclusivement chrétien. Chez lui, nous ne voyons pas une Reine sur un trône, ni une jeune sœur jouant avec son petit frère ; c'est la Vierge Marie, mère de Dieu, tantôt à genoux devant lui, l'adorant, les mains jointes, tantôt le tenant dans ses bras, avec un regard qui dit toute sa joie et toute son humilité. C'est en même temps la *Mère de Dieu* et la *Servante du Seigneur.*

Les Madones tiennent une place importante dans l'œuvre d'Andrea ; mais la critique a commis la grosse faute de ne juger ce maître que d'après ces Madones, et ainsi, non seulement elle n'a vu qu'un côté de son admirable talent, mais elle ne l'a pas compris.

En effet, si l'on n'étudie que les Madones d'Andrea, on est porté à lui reprocher un peu de monotonie, et à considérer son esprit comme fait pour exprimer des idées tendres et gracieuses, mais comme étant incapable de pensées profondes et de fortes expressions.

De tous les artistes du XVe siècle, Andrea della Robbia est certainement un des plus méconnus. Ce fait provient, en partie, de ce que la ville de Florence

ne possède qu'un petit nombre de ses œuvres, qui, pour la plupart, sont dans de petites villes, dans des couvents reculés, et en particulier dans le Monastère de la Verna perdu dans les déserts de l'Apennin. Aujourd'hui, si nous connaissons mieux Andrea, c'est grâce aux précieux documents photographiques que la maison Alinari met à notre disposition et qui nous révèlent les merveilles que renferment les couvents de la Verna, de l'Observance de Sienne, d'Arezzo, de Montepulciano, de Prato, de Gradara, d'Assise et tant d'autres monastères franciscains.

Andrea, il ne faut cesser de le dire, est avant tout un maître religieux. Ce qui le caractérise essentiellement c'est la profondeur et l'exclusivisme de ses sentiments. Il est plus chrétien encore que Luca, et, à aucun moment de sa vie, sa pensée ne s'est laissée distraire un instant par quelque préoccupation profane. Et cette pensée ne s'est pas confinée dans l'expression de quelques Madones gracieuses, elle a embrassé toute l'étendue de l'art religieux, traitant les scènes les plus grandioses et les plus passionnées. De telle sorte que ce maître, qui nous est souvent représenté comme ayant un talent gracieux, se limitant à l'observation de l'extérieur des êtres, et n'arrivant pas à exprimer des caractères virils, ni de fortes passions, se montre parfois un des maîtres les plus émus et les plus énergiques du XVe siècle. C'est l'âme tout entière de Saint François d'Assise qui revit en lui, avec son ardente sensibilité, son ascétisme, son mépris de la vie, la tension de tout son être vers l'amour de Dieu. Et cette âme si tendre, si impressionnable, a été également apte à dire les extases de l'amour céleste, et les inquiétudes, les terreurs, les souffrances de la vie des saints.

Ce caractère général de la pensée d'Andrea étant déterminé, voyons comment il se manifestera dans ses œuvres. Andrea va se servir de l'art créé par Luca et il lui fera produire toutes ses conséquences. Ayant dans les mains un procédé qui lui permet de lutter avec les peintres, il va faire des tableaux. Sa pensée ne se limite plus à suivre les contours d'une figure, il recherchera les grandes ordonnances, les scènes multiples, qui parlent à l'esprit et évoquent des pensées religieuses. Utilisant les ressources particulières à l'art de l'émail, il créera un art tout à fait différent de l'art du bas-relief conçu par Ghiberti et Donatello. Sans chercher aucune ressource de perspective, sans employer les délicates nuances de modelé de Donatello, ou les violentes oppositions des reliefs de Ghiberti, conservant presque toujours ses figures sur le même plan, faisant rarement emploi du paysage, se contentant de tirer parti de la simple opposition de deux couleurs, surtout des quelques traits qui, marquant la prunelle de l'œil et la ligne des sourcils, lui permettent de donner tant d'expression aux visages, il compose ses tableaux d'autel comme le faisaient les vieux maîtres giottesques, dans la forme hiératique de l'art chrétien du moyen-âge.

A vrai dire, Luca lui avait donné l'exemple des grandes scènes religieuses, par ses deux bas-reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension*, et ce sont précisément ces deux compositions qu'Andrea a le plus étudiées et dont les influences sont les plus visibles dans ses œuvres.

Les œuvres d'Andrea ont été extrêmement nombreuses. La grande supériorité de son procédé était de lui permettre de travailler vite ; et c'est pourquoi, sa production, au lieu d'être restreinte comme celle

de presque tous les sculpteurs, est aussi importante que celle des peintres.

Mais le catalogue de ses œuvres est très difficile à faire, car ici, le premier jalon, le premier document dont nous nous servons dans nos études sur l'art italien, le texte de Vasari, est tout à fait insuffisant. Vasari, qui cependant a connu et beaucoup admiré Andrea, est très sobre de renseignements sur ses travaux. Il ne lui consacre qu'une page, accidentellement, à la suite de la vie de Luca, et il ne cite que les œuvres suivantes:

I. Travaux à Arezzo :

Autel de marbre, servant de cadre à une peinture de Parri di Spinello (église de Santa Maria delle Grazie).

Un retable pour la Chapelle de Puccio di Maggio, dans l'église de San Francesco.

Un bas-relief représentant la *Circoncision,* dans la même église (cette œuvre n'existe plus).

Un bas-relief dans l'église de Santa Maria in Grado.

La *Trinité* pour l'église de la Compagnie de la Trinité.

II. Travaux à la Verna. — Vasari, sans désigner aucune œuvre, dit qu'Andrea fit, dans l'église et dans d'autres lieux de la Verna, beaucoup de travaux.

III. Bas-reliefs de la Loggia di San Paolo à Florence.

IV. Bas-reliefs de la Loggia dell' Ospedale degli Innocenti.

A la liste des œuvres fournie par Vasari, il faut ajouter les travaux que les recherches dans les archives nous ont fait connaître comme étant d'Andrea. Ce sont:

La Madone du Musée du Dôme de Florence, 1489.

La Frise et les Évangélistes de la Madone delle Carceri à Prato, 1491 (date donnée par Milanesi).

Travaux dans le couvent de San Frediano. Résurrection et Frise de chérubins, 1501.[1]

Tympan de la Cathédrale de Pistoie, 1505.

Travaux à l'église de la Madone della Quercia et à l'église des Florentins à Viterbe, 1508 a 1510.

Une Adoration des bergers, faite pour les Dominicains de Pian di Mugnone, 1515. Il en subsiste des fragments.

Ajoutons que le tympan du Dôme de Prato portant la date de 1489 et étant semblable à d'autres œuvres d'Andrea, notamment à la Madone du Musée du Dôme, qui est de la même année, peut être classé parmi les travaux certains d'Andrea.

Telles sont les œuvres d'Andrea dont l'attribution et la date nous sont connues. C'est d'après elles que nous devrons nous faire une idée de son style et que nous pourrons, parmi les innombrables terres émaillées de la Toscane, reconnaître celles qui lui appartiennent.

Si nous pouvions parvenir à connaître quelle fut exactement la marche, l'évolution, du talent d'Andrea, nous aurions une grande facilité dans cette recherche. Malheureusement nous n'avons aucune date se référant à ses plus importants travaux, à ceux de la Verna, d'Arezzo, de la Loggia San Paolo, de la Loggia des Innocents et nous ne connaissons guère que des dates de Madones.

Pour résoudre cette question, qui est si importante, ou tout au moins pour montrer à quelles difficultés on

[1] D'après MM. Cavallucci et Molinier, des fragments, des anges et quatre soldats endormis, paraissant former la partie inférieure d'une *Résurrection du Christ*, se trouvent aujourd'hui dans la cour de la casa Mozzi, et pourraient provenir du couvent de San Frediano.

se heurte, nous rappellerons quelques unes des règles que l'on peut suivre pour classer les œuvres des artistes.

D'une façon générale, nous devons estimer que les œuvres d'un artiste sont d'autant plus tardives qu'elles sont plus savantes. C'est là un des caractères les moins trompeurs; car, quelles que soient les dispositions naturelles que l'on ait, la maîtrise dans l'art ne s'obtient qu'au prix de longues et laborieuses études et presque toujours la jeunesse se trahit par son inexpérience. Mais il ne faut pas confondre ici *science* avec *beauté*. La beauté de l'œuvre n'est pas toujours en rapport avec la science des artistes. Très souvent nous les voyons abuser de leur science pour produire des œuvres trop compliquées, oublier que le but souverain de l'art est la pensée, pour ne se préoccuper que de montrer leur habileté. Parfois nous voyons les artistes, à une époque relativement peu avancée de leur vie, même alors qu'ils sont moins maîtres des procédés de leur art, créer des œuvres plus vraiment belles que celles de la fin de leur carrière; et c'est ainsi que la Voûte de la Sixtine de Michel-Ange est plus belle que le Jugement dernier, et que la Chambre de la Signature de Raphaël est plus belle que la Chambre de l'Incendie du Bourg. Mais, si l'on ne veut pas discuter la question de beauté, qui prête à des incertitudes d'appréciation, et si l'on ne veut que s'en tenir à la question de la détermination des dates, on reconnaîtra, dans le Jugement dernier et dans l'Incendie du Bourg, un progrès dans la technique et dans la science du dessin qui classe nécessairement ces œuvres après la Voûte de la Sixtine et la Chambre de la Signature.

D'autre part il ne faut pas admettre pour règle

que la science conduit toujours à la complication. Cela dépend des époques. Parfois, lorsque l'artiste a eu comme point de départ un art compliqué, il peut, par suite d'une connaissance plus haute de son art, réagir contre la mode et simplifier ses œuvres; de même que d'autres fois, parti de la simplicité, il croira bien faire en recherchant la complication. Donc pour se servir de la règle de la simplicité ou de la complication, il importe de savoir, avant tout, quelle fut d'une façon générale l'évolution de l'art à l'époque que l'on étudie, et surtout de savoir quel enseignement l'artiste a reçu de ses maîtres.

Ainsi Luca avait eu pour point de départ un art un peu lourd, avec des formes grosses et des draperies épaisses, et toute son évolution a consisté à affiner son art et à tendre vers des formes plus délicates.

Andrea, au contraire, est parti de cet art affiné de Luca; et c'est pourquoi il sera tout naturel de classer au début de sa carrière les œuvres les plus simples, celles qui se rapprochent le plus de l'art de son maître. En avançant en âge, Andrea, suivant l'évolution générale de l'école florentine, complique son art et, en particulier, adopte ces draperies surchargées, aux plis multipliés, que Verrocchio et Pollaiuolo avaient mises à la mode. Plus tard enfin, dans une troisième manière, nous le voyons subir l'action de la Renaissance et adopter ce style plus large, parfois trop lourd, ou trop sommaire, qui allait se substituer à la finesse si exquise, mais souvent trop minutieuse, des maîtres du XVe siècle.

Je signalerai enfin une particularité qui augmente la difficulté du classement des œuvres d'Andrea. Chez Luca le procédé de l'émail était à ses débuts et l'atelier de Luca n'a produit qu'un petit nombre d'œuvres,

portant toutes, au plus haut point, la marque de la main du maître. Avec Andrea, au contraire, ce procédé prit un développement extraordinaire. Andrea, obligé de satisfaire à d'importantes commandes, eut de nombreux ouvriers travaillant sous ses ordres. Et dans cet atelier, au lieu de créer sans cesse des œuvres nouvelles, ce qui retarde la production, on répète les mêmes motifs, et c'est ainsi que nous rencontrons parfois, à des époques très tardives, des motifs dont la conception première remonte à une date très antérieure à celle de l'exécution. Tel motif, créé par Andrea vers 1480, sera encore livré par son atelier après 1520. Et alors, lorsque dans une œuvre nous trouverons, unies à un beau motif, des marques de maladresse ou d'inexpérience, nous serons hésitants pour savoir si nous sommes en présence d'une œuvre encore incomplète de la jeunesse du maître ou de l'imitation d'un copiste.

ENFANT DE L'HOPITAL DES INNOCENTS.

ENFANT DE L'HOPITAL DES INNOCENTS.

II.

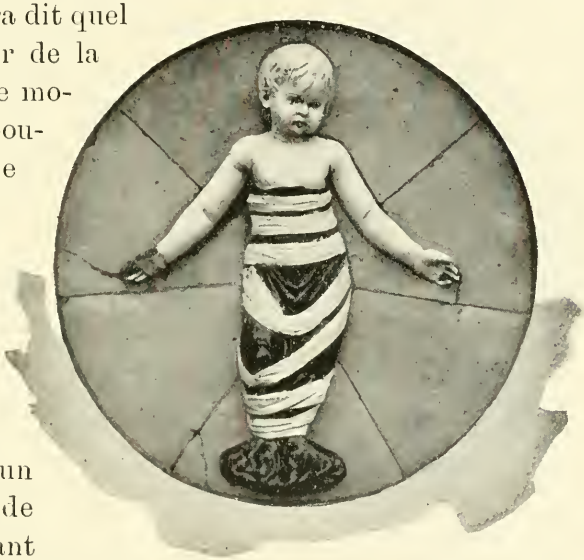
ŒUVRES D'ANDREA.

§ 1er. — PREMIÈRE MANIÈRE.

On peut supposer qu'une des premières œuvres d'Andrea fut la décoration de la façade de l'Hôpital des Innocents. M. Cavallucci a fait sur ce point une démonstration qui paraît très vraisemblable : « L'hôpital, dit-il, a été achevé en 1445, car ce fut le 5 février de cette année qu'y fut baptisé le premier enfant trouvé. Andrea dut faire ses travaux vers 1463, lorsque l'Hôpital des Innocents, auquel on joignit celui de la Scala, subit des remaniements. Cette date est, à peu près, la seule admissible, car peu d'années plus tard, en 1466, les finances de l'hôpital, par suite d'une mau-

vaise administration, étaient dans un état pitoyable ; l'on fut obligé de vendre bon nombre de ses biens pour faire face à toutes les dépenses. »

Nous avons là une des œuvres les plus simples d'Andrea, une de celles qui se rattachent le plus à l'art de Luca, et il n'est pas téméraire de penser qu'ici le vieux maître a conseillé et guidé son jeune neveu. C'est Luca, sans doute, qui lui aura dit quel parti on pouvait tirer de la répétition d'un même motif, et quel intérêt pouvait présenter une même idée exprimée sous diverses formes. Andrea était un artiste admirablement doué, mais peut-être que cette idée si simple et si géniale de décorer la façade d'un hôpital par une série de médaillons représentant des enfants emmaillottés était celle d'un maître plus familiarisé qu'il ne l'était alors lui-même avec toutes les ressources de son art.



ENFANT DE L'HOPITAL DES INNOCENTS.

Si nous adoptons l'argumentation de M. Cavallucci, nous classerions ce travail vers 1463. A ce moment Andrea n'avait que 28 ans. Mais il ne faut pas nous étonner qu'Andrea ait fait de si bonne heure une œuvre aussi charmante. Nous savons en effet par le testament de Luca, daté de 1471, qu'à cette époque Andrea était déjà un maître connu et recherché.

Il faut noter en outre, en faveur de l'argumentation de M. Cavallucci, que ce travail est assez différent de ceux qu'Andrea fera dans la suite et qu'il est le seul qui ne soit pas une œuvre exclusivement religieuse.

Toutefois je crois qu'on ne doit considérer la thèse de M. Cavallucci que comme une opinion probable. Sans vouloir préciser, autant que le fait M. Cavallucci, la date de cette décoration de l'Hôpital des Innocents, je me contenterai de la tenir pour une des premières œuvres d'Andrea, faite du vivant de Luca, antérieurement à l'année 1480.

ENFANT DE L'HOPITAL DES INNOCENTS.

Dans cette étude sur Andrea, nous voudrions, sans trop rechercher les œuvres douteuses qui peuvent appartenir à sa jeunesse ou à sa vieillesse, insister surtout sur les chefs-d'œuvre qui portent au plus haut point la marque de son génie et sur l'attribution desquels on ne saurait élever aucun doute.

Les travaux de la Verna, d'Arezzo, de Sienne, de Montepulciano, de Gradara, de Prato vont faire apparaître une succession d'œuvres merveilleuses devant nos yeux éblouis.

Andrea, que nous verrons plus tard si dramatique, si expressif, si violemment ému par les scènes douloureuses de la vie chrétienne, va surtout montrer, dans

L'ADORATION DE L'ENFANT JÉSUS

Andrea della Robbia

cette première série de travaux, toute la jeunesse et toute la tendresse de son cœur.

En prenant pour point de départ de notre étude cette idée que les œuvres de la jeunesse d'Andrea doivent avoir le caractère de simplicité des dernières œuvres de Luca, nous allons essayer de classer les œuvres de ce maître.

VIERGE
du Musée National.

Parmi les travaux authentiques d'Andrea, nous pouvons considérer, comme étant les plus anciens, un certain nombre des sculptures de la Verna. Mais, dans ces œuvres, le style est si beau, la technique est si savante, qu'il faut les regarder comme appartenant déjà à l'âge mûr d'Andrea, c'est-à-dire à une date voisine de sa quarantième année.

Dans l'*Adoration de l'enfant Jésus* de la Verna, Andrea représente le petit enfant couché sur son lit de paille, la main sur la bouche, dans une jolie pose enfantine, insouciante, faible.... et devant cette faiblesse il agenouille toutes les puissances célestes, la Vierge et les Anges ; et Dieu le Père lui-même est là pour admirer ce nouveau-né. Le premier parmi les sculpteurs, Andrea a adopté cette idée, depuis longtemps familière

aux peintres, d'agenouiller la Vierge devant le berceau de son fils. Pour la première fois, ce motif disait réellement dans l'art ce que la religion chrétienne désirait exprimer : il disait que la Vierge Marie n'était pas une mère comme les autres et que, chez elle, l'idée de maternité, avec toutes les idées qui en sont la conséquence, telles que les joies ou les inquiétudes maternelles, devait être subordonnée à une idée plus haute, et que Marie, étant la mère de Dieu, était avant tout la servante du Seigneur. Si, simple mère, elle était faite pour aimer son fils; mère de Dieu, elle était faite pour lui obéir et pour l'adorer.

VIERGE
du Musée National.

Dans cette figure de la Vierge et dans celles des Anges qui l'entourent nous retrouvons l'art qu'Andrea avait reçu des mains de Luca. Mais il semble que Luca n'était pas assez profondément religieux pour concevoir une telle ardeur d'humilité et d'adoration, et que c'est bien vraiment ici une forme d'art créée tout entière par le génie d'Andrea.

De cette œuvre dérive toute une série de Madones agenouillées aux pieds de l'enfant Jésus, dont les plus belles sont deux Madones du Bargello. Dans le sommet de l'une, on voit le Saint-Esprit et Dieu le Père entouré de chérubins.[1] Andrea, toutes les fois qu'il le

[1] Motif répété dans un très bel exemplaire, au Musée de Berlin.

pourra, cherchera à mettre dans ses œuvres l'image de la Sainte Trinité. Dans la seconde Vierge du Bargello, des lis sont placés à côté de l'enfant Jésus et, dans le haut, on voit deux têtes de chérubins et des mains tenant une couronne. Une Madone semblable se trouve dans la collection Drury Fortnum :[1] deux Anges à mi-corps escortent la Vierge et, dans le haut, la figure de Dieu le Père est entourée de chérubins.

Ce motif eut une vogue immense et fut reproduit aux époques les plus tardives. On le retrouve dans une Madone de qualité secondaire du Bargello, où l'on voit trois Anges dans le ciel, dont l'un porte l'inscription : *Gloria in excelsis Deo ;* dans une Vierge aux Capucins de San Casciano (n° 15323 d'Alinari), et l'on peut citer, comme un des exemplaires les plus tardifs, une Vierge de la Cathédrale d'Arezzo (n° 9706 d'Alinari).

VIERGE
du Musée National.

Ce motif a été reproduit parfois sous une forme ronde, et un des meilleurs spécimens de ce type se trouve au Musée de Cluny. Ici, dans le sommet du tableau, quatre Anges à mi-corps, de proportions beaucoup plus petites que la Vierge, sont placés à ses côtés. Une double bordure de têtes de chérubins et de feuillages sert de cadre à cette belle œuvre. Une Madone semblable se trouve

[1] Aujourd'hui à l'Ashmotean Museum, à Oxford.

dans la collection Foulc à Paris. M. Allan Marquand considère cette dernière Madone comme ayant été faite par Luca lui-même et comme ayant précédé la Madone de la Verna. Je crois, au contraire, que la Madone Foulc et la Madone de Cluny sont des œuvres tardives de l'atelier d'Andrea. L'exécution si négligée et si peu intéressante des bordures suffirait à elle seule pour prouver que ces œuvres sont un produit secondaire de l'atelier d'Andrea.

VIERGE
du Musée de Cluny.

De même caractère est la Vierge de l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole (n° 3281 d'Alinari). Dans cette dernière Vierge un nouveau type apparaît: le petit Saint Jean est agenouillé devant l'enfant Jésus, et l'on voit l'âne et le bœuf. Une réplique de cette œuvre se trouve dans l'église de San Niccolò da Tolentino à Prato (n° 10207 d'Alinari). Au Musée de Berlin, dans un médaillon entouré d'une double bordure de fruits et de têtes de chérubins, la Vierge est agenouillée devant l'enfant Jésus soutenu par le petit Saint Jean (œuvre tardive de l'atelier d'Andrea).

L'*Annonciation* de la Verna est une œuvre de même valeur que l'*Adoration de l'enfant Jésus*. Andrea ne représente pas ici la scène de l'Annonciation sous la forme le plus souvent adoptée par les maîtres florentins. L'Ange a prononcé les paroles divines: *Ave Ma-*

VERNA — CASENTINO

L'ANNONCIATION

ANDREA DELLA ROBBIA

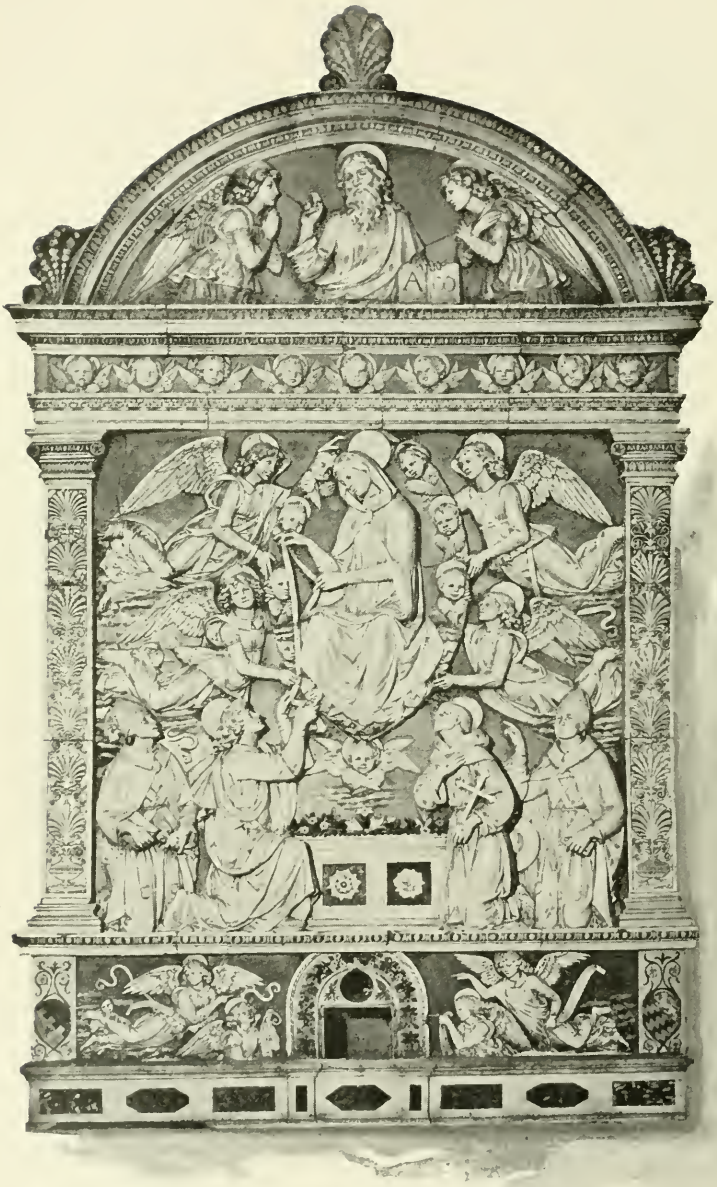
ria, gratia plena. Il n'est plus en mouvement ; agenouillé, il contemple la Vierge, il la vénère et, respectueux messager, il attend sa réponse. La Vierge déjà revenue de sa surprise, laissant tomber le livre qu'elle lisait, rêve.... Troublée, confuse, mais soumise, elle accepte la mission que le ciel lui envoie; son âme se laisse pénétrer par l'esprit divin et elle répond : Seigneur, je suis votre servante, qu'il soit fait selon votre parole.

Pour la beauté de la forme, nulle œuvre d'Andrea n'est plus digne d'être rapprochée des œuvres de Luca. L'Ange agenouillé est une figure divine, digne de vivre à jamais dans l'imagination des hommes.

La *Madone de la Cintola* de la Verna est une œuvre plus importante, comprenant un grand nombre de figures. La Vierge est au milieu d'une gloire de chérubins, d'une *Mandorla* soutenue par des Anges, et, dans le bas, autour de son tombeau couvert de fleurs, se tiennent, non seulement Saint Thomas qui reçoit la ceinture, mais deux Évêques et Saint François. Sur la prédelle sont représentés des Anges autour d'un Tabernacle, et dans le tympan, Dieu le Père entre deux Anges.

C'est exactement le même style que dans l'*Annonciation.* La figure de Saint Thomas est de la même beauté que l'Ange de l'*Annonciation,* et nous voyons apparaître le premier exemple de ces admirables figures de Saints, qui n'existaient pas dans l'œuvre de Luca, et qui vont tenir une si grande place dans celle d'Andrea. Le Saint François agenouillé, dont le regard tourné vers la Vierge dit si bien l'ardent amour, est une figure véritablement sublime.

Il est encore au couvent de la Verna une œuvre

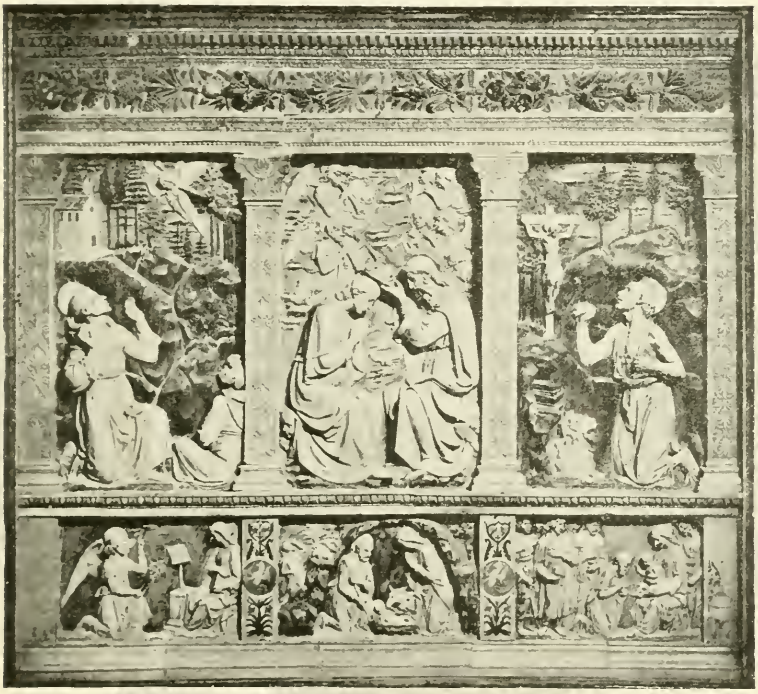


MADONE DE LA CINTOLA.

Église des Anges, à la Verna.

importante d'Andrea, la *Crucifixion,* mais elle est de style si avancé que je crois devoir la classer à une époque quelque peu ultérieure ; nous en parlerons plus loin.

A l'église de Sainte Marie des Anges, à Assise, nous trouvons le premier exemple d'un Retable en terre



RETABLE DANS L'ÉGLISE DE SAINTE MARIE DES ANGES A ASSISE.

émaillée fait à l'image des grands retables des peintres et comprenant une série de tableaux. Dans la partie principale sont représentés : au centre, le *Couronnement de la Vierge;* sur les côtés, *Saint François recevant les Stigmates* et *Saint Jérôme se frappant la poi-*

trine, et, dans la partie inférieure, sur une prédelle de dimensions très importantes, l'*Annonciation,* la *Crèche* et l'*Adoration des Mages.*

Andrea est le véritable sculpteur de l'ordre des Franciscains; c'est le fils spirituel de Saint François, le chantre des pauvres, des malheureux, de ceux qui souffrent et qui mettent leur bonheur dans cette souffrance.

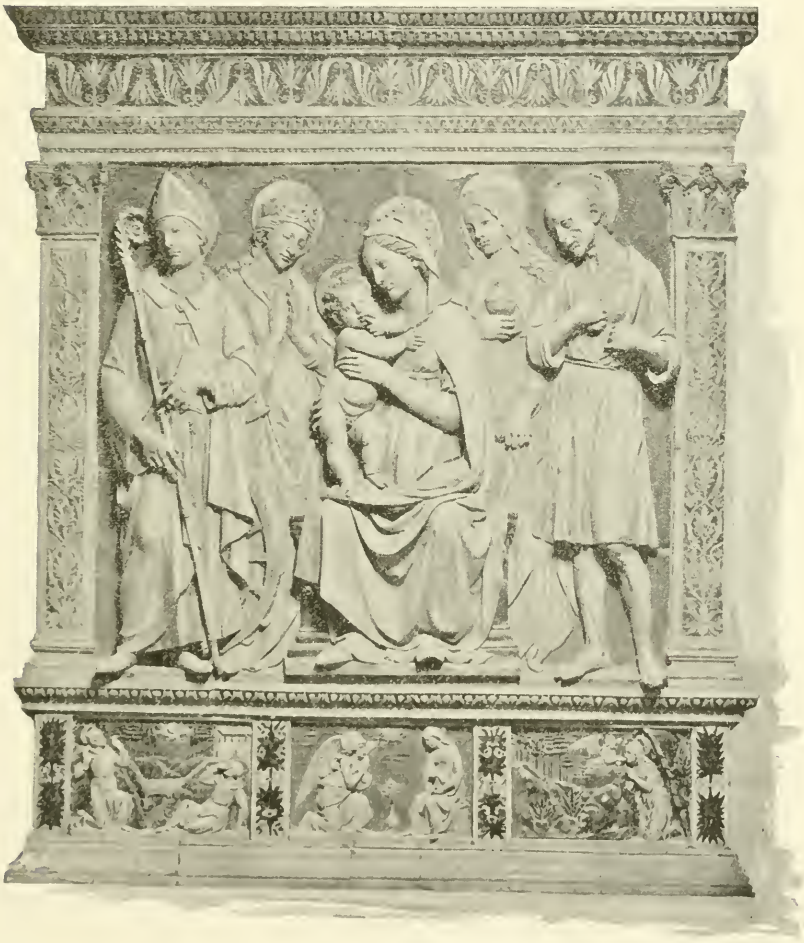
Tous les motifs qu'Andrea traite ici, il les reprendra plus tard, en leur donnant une forme plus accomplie. Cette œuvre n'a pas la même beauté que les œuvres précédentes et pourrait être considérée comme étant d'une date plus ancienne.

Le Retable de Gradara représente une *Madone entourée de Saints,* qui offre de grandes analogies avec la Madone de Luca à Or San Michele. C'est la même pose de l'enfant Jésus et, dans la Vierge, le même mouvement des draperies.

Jusqu'ici nous n'avions pu proposer aucune date pour les œuvres dont nous avons parlé. Mais le *Retable de Gradara* peut être rapproché d'une œuvre dont la date nous est connue, la *Madone de l'Œuvre du Dôme* de 1489.[1] L'enfant Jésus est le même dans les deux œuvres. Debout, tout nu, une jambe légèrement repliée, il met un doigt dans sa bouche et, de l'autre main, il cherche à prendre le sein de sa mère. En étudiant les draperies qui, dans le Retable de Gradara, sont plus fines, moins épaisses, que dans la Madone de l'Œuvre du Dôme, nous pouvons supposer que ce Retable est antérieur à 1489 et représente la plus ancienne

[1] On trouvera, page 143, la gravure de cette Madone.

Madone d'Andrea; et, par analogie, nous pouvons classer vers cette époque toutes les œuvres dont nous avons parlé.



RETABLE DE LA CITADELLE DE GRADARA.

Une copie du Retable de Gradara, avec quelques légères variantes, se trouve dans l'Oratoire de la Ma-

done del Buon Consiglio à Prato. Les deux œuvres sont de la main d'Andrea.

Le Retable de Gradara nous donne la date d'un certain nombre de Madones qui en sont de véritables répliques, répliques plus simples, qui ne comprennent plus que la Madone elle-même, sans aucun cortége d'Anges ou de Saints.

La plus belle est celle que nous appellerons la *Madone des Architectes*, car elle porte sur sa base les Armoiries de la Corporation des Constructeurs.

Cette Madone est placée au-dessus d'un piédestal en pierre, que l'on attribue ordinairement à l'école de Donatello, et qui est, sans doute, une œuvre de Benedetto da Majano.

Je crois qu'il convient d'attribuer à Andrea et de classer dans le groupe que nous étudions le Médaillon du Bargello, qui représente la *Vierge entre deux Anges.* C'est peut-être la seule Madone d'Andrea dont la figure soit vue de face, et cela contribue beaucoup à lui donner le caractère des œuvres de Luca, à qui elle est souvent attribuée. La pose de l'enfant Jésus me paraît rendre très vraisemblable l'attribution à Andrea. On remarquera que la bordure de feuillages est assez négligée, comme cela arrive souvent dans les œuvres de ce maître. Les écrivains qui attribuent cette Madone à Luca, sont obligés de reconnaître que la bordure n'est pas de sa main, ou même que l'œuvre est la copie tardive d'un original perdu.

Ce type de l'enfant Jésus ayant un doigt dans sa bouche qui se retrouve dans toutes les Madones d'Andrea à cette époque, se présente sous une nouvelle et dernière forme dans la *Madone de la Cathédrale de Prato,*

VIERGE DES ARCHITECTES.

Musée National.

VIERGE ENTRE DEUX ANGES
du Musée National.

qui est datée de 1489. L'enfant, au lieu d'être debout, est assis sur le bras de sa mère. L'œuvre est merveilleuse, également remarquable par l'expression attendrie de la Vierge, et par la beauté des deux figures de Saints qui l'accompagnent. On admirera le style superbe des draperies, qui devient un peu plus compliqué, sans rien perdre encore de sa perfection.

Le *Couronnement de la Vierge,* du Couvent de l'Observance de Sienne, appartient au même art que la

MADONE DE LA PORTE DU DOME DE PRATO.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

au Couvent de l'Observance (Sienne).

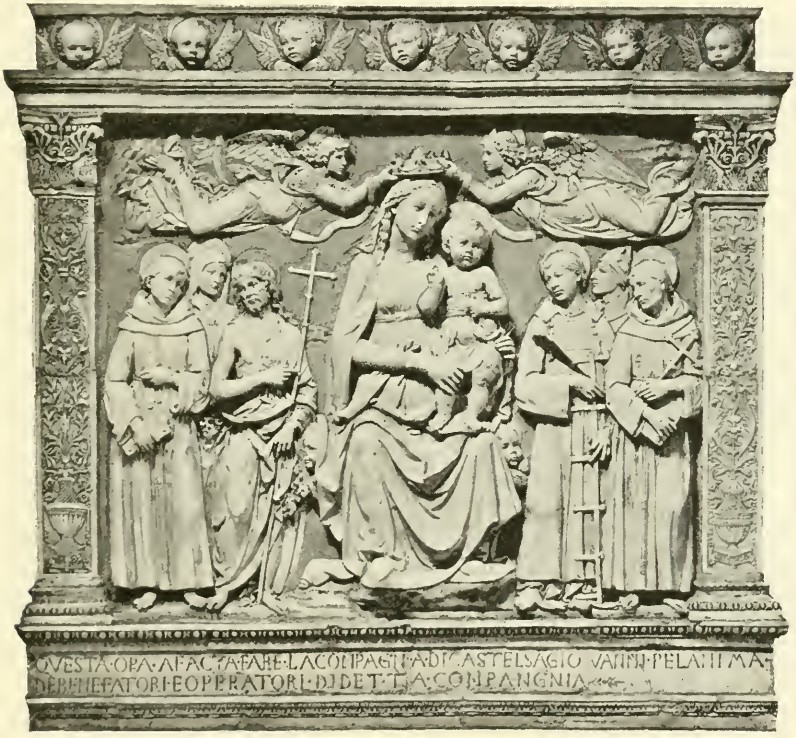
Madone de la Cintola de la Verna, mais représente toutefois un style plus avancé. C'est une des œuvres les plus célèbres d'Andrea et un des chefs-d'œuvre de l'art italien. C'est le sentiment même de Fra Angelico, qui seul pourrait être ici comparé à Andrea della Robbia. Rien ne saurait exprimer le charme et la poésie d'une telle scène, le geste si affectueux de Dieu le Père, l'expression de la Vierge disant si bien sa joie et son humilité, la science avec laquelle est disposé autour de la Vierge le concert des Anges, les expressions d'extase et d'amour qui transfigurent le visage de Saint Jérôme et de Saint François d'Assise.

VIERGE ET SAINTS
du Camposanto d'Arezzo.

L'œuvre est complétée par une prédelle reproduisant, dans la forme la plus admirable, les trois scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Assomption. Partout le style des figures est digne de la grandeur de la pensée.

Non moins parfait est le *Retable de la Chapelle du Camposanto* d'Arezzo, représentant la Vierge entourée de Saint Sébastien et de Saint Julien. Il suffit de le comparer au Retable de Gradara, pour comprendre la marche du talent d'Andrea et le perfectionnement de sa technique. Dans les draperies, notamment, les plis

deviennent plus nombreux et ils sont plus finement étudiés. Ce Retable est surtout admirable par la figure de Saint Sébastien, une des rares figures nues que l'on trouve dans l'œuvre d'Andrea, en dehors du Christ et des petits enfants. C'est une figure exquise, digne d'être



VIERGE ET SAINTS
de la Chapelle Médicis à Santa Croce (Florence).

comparée au *David* de Verrocchio. — Sur la prédelle : Saint François recevant les Stigmates, la Nativité et une Scène de la vie de Saint Julien.

Dans cette Vierge du *Camposanto,* on remarquera que l'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge,

ne s'adresse plus à elle ; il regarde devant lui et il bénit. Ce motif va désormais devenir très fréquent dans l'œuvre d'Andrea.

Je crois devoir rapprocher de cette Vierge un Retable devant lequel les écrivains hésitent à prononcer le nom d'Andrea, c'est le *Retable de la Chapelle Médicis* à Santa Croce. La Vierge tenant l'enfant Jésus a beaucoup de rapports avec la Vierge précédente, et l'on trouve, dans l'expression de son visage, une plus vive et plus attendrissante expression d'amour et de mélancolie. Comme dans le Retable du *Camposanto* l'enfant Jésus lève une main pour bénir; de l'autre il tient un petit oiseau. Nous voyons apparaître ici un motif que nous rencontrerons souvent dans la suite, le motif des Anges tenant une couronne sur la tête de la Vierge.

MADONE DU BERTELLO.

C'est ici sans doute qu'il convient de placer la *Madone du Bertello*. J'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur le point de savoir si cette Madone n'était pas de Luca. Elle est tellement belle qu'elle est digne de figurer à côté de ses œuvres les plus parfaites. Mais il m'a paru que le style des draperies, le type de la Vierge et de l'enfant Jésus emmaillotté, cette manière si habituelle à Andrea de

représenter la Trinité, en plaçant, au-dessus de l'enfant Jésus, la Colombe du Saint-Esprit et les mains de Dieu le Père, devaient faire considérer cette Vierge comme une œuvre de ce maître. Mais, nulle part, il ne s'est élevé si haut; nulle part, dans la représentation des Madones, il ne s'est montré si puissamment ému.

TABERNACLE DE L'ORATOIRE DE LA MISÉRICORDE
à Montepulciano.

On remarquera qu'ici le petit enfant Jésus est emmaillotté comme dans le Retable de Santa Croce. Ce sont les deux seuls exemples de ce type que nous trouvions dans l'œuvre d'Andrea. Comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant Jésus lève une main pour bénir; dans l'autre, au lieu d'un oiseau, il tient un de ses langes.

L'*Autel de l'Oratoire de la Miséricorde* à Montepulciano, fait pour servir de cadre à une peinture, représente des Anges en adoration. C'est une œuvre très simple, mais exquise. C'est l'art d'Andrea, à son plus haut degré de perfection, que nous admirons dans ces ravissantes figures d'Anges si heureusement groupées autour du Tabernacle, dans les deux jolies scènes de la prédelle représentant la Nativité et l'Adoration des Mages, et dans les deux figures de l'Annonciation qui sont placées aux côtés du Tabernacle. Pour parler des œuvres que nous étudions en ce moment, nous devrions uniformément répéter les mêmes éloges. Elles sont toutes également belles, ne différant que par quelques détails de technique, par la manifestation d'un art de plus en plus maître de lui-même.

Nous sommes ici, je pense, à une période postérieure à 1490, et nous arrivons, avec la *Crucifixion* de la Verna, au point culminant de la vie d'Andrea, au moment où il s'élève aux plus grandes hauteurs de l'art expressif et dramatique. Qui pourrait dire le sentiment poignant d'une telle scène, l'ardente expression de douleur et d'amour des figures placées au pied de la croix et la *dominante* de sentiment religieux qui se dégage de toute cette œuvre ! La Vierge, vieillie, avec des yeux qui ont longtemps pleuré, les mains croisées sur la poitrine, n'a plus la force de lever ses regards tristement rivés à la terre ; Saint Jean, plus jeune, plus impétueux, les mains plus nerveusement crispées, implore anxieusement son divin maître, et, à leurs côtés, Saint François et Saint Jérôme offrent à Dieu leurs souffrances, tournent vers lui leurs lamentables visages, ravagés par les supplices volontaires, et prient. Et, plus haut, au-dessus d'eux,

par une audace dont Donatello avait donné les premiers modèles, les Anges aussi souffrent comme des âmes

LA CRUCIFIXION
du Couvent de la Verna.

mortelles, et cachent, dans leurs mains, leurs visages baignés de larmes. Et dans quelle forme merveilleuse

ce poème se déroule à nos yeux! Quel art, dans ce groupe des Anges, si admirablement varié, si mouvementé, sans rien perdre de l'harmonie et de la pureté des lignes! et quelle grandeur Andrea donne à toute cette scène, en subordonnant les deux figures de saints, et en faisant surgir, dans une forme colossale, les figures de la Vierge et de Saint Jean!

SAINT FRANÇOIS.
Couvent de la Verna.

Qui jamais a fait une œuvre semblable? et vraiment le maître qui a sculpté la *Crucifixion* de la Verna n'est-il pas digne d'être tenu pour le plus chrétien et le plus saint des sculpteurs, pour le seul maître que l'on puisse placer aux côtés de Fra Angelico?

Avant de quitter le Monastère de la Verna, où nous avons admiré tant de chefs-d'œuvre, nous citerons encore les deux belles figures de *Saint Antoine* et de *Saint François*, sculptées en demi-relief dans des niches feintes.

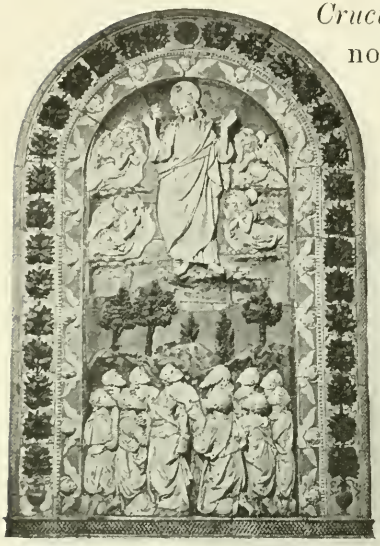
Revenant maintenant sur nos pas, par comparaison avec la *Crucifixion* de la Verna, nous pourrons classer à une date voisine, mais antérieure, la *Crucifixion*[1] d'Arezzo. C'est le même motif, dans une forme moins avancée. L'ordonnance est moins grandiose, les attitudes plus symétriques, les draperies moins souples, les expressions

[1] J'emploie ici le terme de *Crucifixion* parce qu'il est court et commode. Mais le vrai titre de ces œuvres serait la Lamentation aux pieds du Christ.

moins puissantes. Il faut toutefois avoir devant les yeux la *Crucifixion* de la Verna pour faire quelques réserves devant l'œuvre d'Arezzo. Il faut connaître les Anges de la Verna, pour ne pas considérer ceux d'Arezzo comme les plus beaux de l'œuvre d'Andrea. On remarquera qu'au-dessus du Christ crucifié Andrea met la Colombe du Saint-Esprit et la figure de Dieu le Père. On peut considérer cette œuvre comme la plus belle représentation de la Trinité qu'il ait faite. Sur la prédelle est une figure de la Vierge, dont l'enfant qui bénit rappelle de très près l'enfant Jésus de la chapelle du *Campo-santo*. Ces deux œuvres sont de la même époque.

LA CRUCIFIXION
de la Cathédrale d'Arezzo.

Dans l'étude des œuvres d'Andrea, en raison de la privation presque complète de documents, on ne peut avancer qu'avec la plus grande hésitation. Je crois cependant devoir attribuer à Andrea l'*Ascension* de la Verna; mais il y a dans cette œuvre des inégalités, des faiblesses, qui pourraient également s'expliquer soit parce que c'est une œuvre naïve de sa jeunesse, soit parce que c'est une œuvre un peu négligée, faite en partie par ses élèves. Le sommet du tableau est irréprochable. Nous retrouvons les beaux Anges de la



L'ASCENSION.
Couvent de la Verna.

Crucifixion d'Arezzo; et le Christ, très noble, admirablement drapé, portant sur son visage l'expression du plus tendre amour, est une figure du plus beau style, qui, par la simplicité et la pureté de ses lignes, évoque le souvenir des belles œuvres de Luca. Mais le groupe des Apôtres est moins digne d'éloges; la disposition n'en est pas très heureuse, et les plis mal ordonnés manquent d'harmonie.

Je rapproche de l'*Ascension* de la Verna l'*Assomption* de Città di Castello, qui est composée avec la même recherche de la symétrie. Le groupe des Apôtres, quoique exécuté avec un peu de monotonie, est supérieur au groupe des Apôtres de la Verna.

Il convient de classer dans le même groupe d'œuvres, mais à une époque plus tardive, le Retable de Memmenano, qui représente la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.

L'ASSOMPTION
du Musée de Città di Castello.

La collection A. Rothschild possède depuis peu une très belle œuvre des Della Robbia, un tympan provenant d'une église de Faenza, qui représente l'Archange Saint Michel tenant un glaive d'une main et de l'autre une balance, dans les plateaux de laquelle sont placées les âmes des fidèles. M. Anselmo Anselmi, qui a publié une gravure de cette œuvre dans l'*Archivio storico dell'arte* (1895, p. 444), l'attribue à Luca della Robbia; mais je serais plutôt porté à la considérer comme une œuvre d'Andrea. Le Saint Michel a les longs cheveux bouclés si caractéristiques de la manière d'Andrea (Annonciation, Vierge adorant, Madone de la Cintola de la Verna, Anges de Montepulciano, Anges du Couronnement de Sienne, Saint Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, Anges de l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, etc.). Le petit ornement, une tête de chérubin ailée, qui est placé sur la cuirasse de Saint Michel et que M. Anselmo Anselmi considère comme un ornement familier à Luca, ne se trouve pas dans les œuvres de ce maître, tandis qu'on le voit dans une œuvre des dernières années de la vie d'Andrea, dans la Résurrection de l'Académie des Beaux Arts. Il sert aussi à décorer la chape de Saint Louis, à la *Loggia di San Paolo*. Si on compare le Saint Michel de la collection Rothschild

LA PENTECOTE
de Memmenano.

avec les œuvres de Luca, on ne trouve pas de grands points de ressemblance. Soit dans les Anges du Tabernacle de Peretola ou de la Résurrection du Dôme, soit dans les *Vertus* de San Miniato qui, étant de date plus récente, sont un meilleur terme de comparaison, nous voyons un style différent et, en particulier, une manière plus simple de modeler la chevelure et d'indiquer les plumes des ailes.

M. Anselmo Anselmi dit que ce tympan provient de l'église Saint Michel Archange de Faenza et qu'il a été fait en 1475. Je ne sais pas si cette date est certaine, mais elle paraît concorder assez bien avec le style de l'œuvre. Le Saint Michel a, en effet, les plus grands rapports avec l'Ange de l'Annonciation de la Verna, œuvre d'Andrea faite vers la même époque. Ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux retombant sur le cou en longues boucles frisées et le même luxe de détails dans le dessin des plumes des ailes.

Ce que je dis ici n'est pas pour diminuer le mérite de cette œuvre, que je considère comme une des plus séduisantes qui soit sortie de l'atelier des Della Robbia.

Dans l'art de la terre cuite il n'existe pas d'œuvre plus belle que la *Visitation* de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie. Elle est le plus souvent attribuée à Fra Paolino, maître dont on ne connaît aucune œuvre sculptée. Mais en l'absence de tout document, il est bien plus logique de l'attribuer à Andrea. Les draperies très souples et très larges, le dessin irréprochable des formes et l'expression des visages, où apparaissent tant d'amour et tant de respect, nous rappellent les plus belles parties des œuvres d'Andrea que nous étudions en ce moment.

M. Allan Marquand[1] attribue ce groupe à Luca. Il est vrai que la beauté de cette œuvre peut justifier

LA VISITATION
dans l'église de Saint Jean Fuorcivitas à Pistoie.

l'attribution aux maîtres les plus illustres, mais il semble

[1] *The Madonnas of Luca della Robbia.*

que le caractère général de la pensée, non moins que le style des draperies, très souple mais un peu mou, qui contraste avec le trait plus nerveux que l'on rencontre dans toutes les œuvres de Luca, rendent plus vraisemblable l'attribution que nous proposons.

§ 2e. — DEUXIÈME MANIÈRE.

Il est assez difficile, dans l'œuvre d'Andrea où l'évolution du style est régulière, d'établir des divisions bien tranchées ; cependant, comme nous l'avons dit plus haut, Andrea, en avançant en âge, complique sa manière, et rend la composition plus animée en l'enrichissant d'un grand nombre de personnages.

Nous pouvons citer deux exemples magnifiques de ce style, qui paraît appartenir aux dernières années du XVe siècle, l'*Adoration des Mages* de Londres et l'*Adoration des bergers* de Sansepolcro.

L'*Adoration des Mages*, du South Kensington Museum de Londres, diffère des œuvres précédentes en ce que ce n'est plus un simple retable composé de figures disposées symétriquement ; c'est un tableau, représentant une histoire et, par suite, l'œuvre est plus complexe, plus animée, plus riche en détails. On se croirait devant un grand retable de Marco Palmegiani ou du Pérugin. Comme dans leurs tableaux, on voit cheminer, à travers de lointaines collines, le cortége des Rois Mages qui viennent déposer leurs présents et s'agenouiller aux pieds de l'enfant Dieu.

L'*Adoration des bergers* de l'église Sainte Claire, à Sansepolcro, nous semble appartenir au même art. Sous une cabane en ruines, dont les vieux murs et le toit de chaume

sont envahis par le lierre, l'enfant Jésus est couché dans son berceau. La Vierge et Saint Joseph l'adorent, le bœuf

L'ADORATION DES MAGES
du South Kensington Museum.

et l'âne le réchauffent de leur haleine, les Anges chantent ses louanges, pendant que, au dehors, les bergers se

soulèvent de leur couche, réveillés par les Anges, et accourent pour fêter le nouveau-né.

C'est un art tout nouveau chez Andrea ; c'est un agrandissement de ses recherches antérieures et une conséquence toute naturelle de sa façon de comprendre la sculpture. Puisqu'il pense comme les peintres, il devra tendre de plus en plus à travailler comme eux.

Dans cette *Adoration des bergers* de Sansepolcro, nous étudierons avec attention l'*Annonciation* qui en orne le tympan, œuvre précieuse, car elle va nous permettre de classer et d'attribuer avec certitude à Andrea l'*Annonciation* de l'Hôpital des Innocents. Ces deux œuvres sont une réplique l'une de l'autre, avec quelques imperceptibles changements. L'œuvre de l'Hôpital doit être tenue pour très belle. Elle est d'une exécution particulièrement soignée, mais l'art d'Andrea se complique et les draperies trop surchargées n'égalent plus le beau style de l'*Annonciation* de la Verna. Cette complication a fait hésiter les écrivains, dont un certain nombre veulent attribuer cette œuvre au fils d'Andrea, mais cette hésitation ne doit pas subsister lorsqu'on étudie les œuvres d'Andrea d'après un classement méthodique et que l'on détermine les caractères de son style à toutes les époques de sa vie.

On remarquera le petit pupître qui porte le livre de la Vierge. Il est formé de deux griffes ailées adossées, motif depuis longtemps adopté par Desiderio et Verrocchio, et que nous ne retrouverons chez Andrea que dans le Retable en marbre d'Arezzo, datant à peu près de la même époque.

Cette recherche de la complication n'est nulle part plus visible que dans les *Évangélistes* qui décorent la

L'ADORATION DES BERGERS
de l'église Sainte Claire à Sansepolcro.

voûte de la Madone delle Carceri à Prato. C'est une œuvre faite avec soin, très finement modelée, mais où il y a une surcharge de draperies plus grande que dans aucune autre œuvre du maître ; et, à vrai dire, on peut la considérer comme une des moins heureuses. Les figures ont peu de caractère ; l'artiste paraît surtout préoccupé de reproduire le chiffonné des étoffes.

ANNONCIATION
de l'Hôpital des Innocents.

J'ai dit plus haut qu'Andrea s'était inspiré, pour cette œuvre, des Évangélistes de Luca, à la Chapelle Pazzi ; mais cette imitation ne porte que sur l'attitude générale des personnages. Pour le style des draperies et pour la nature des sentiments exprimés, l'art d'Andrea, ici, ne ressemble en rien à celui de Luca et lui est bien inférieur.

Dans la même église, à côté des Évangélistes de la voûte, il y a d'autres œuvres d'Andrea : ce sont les

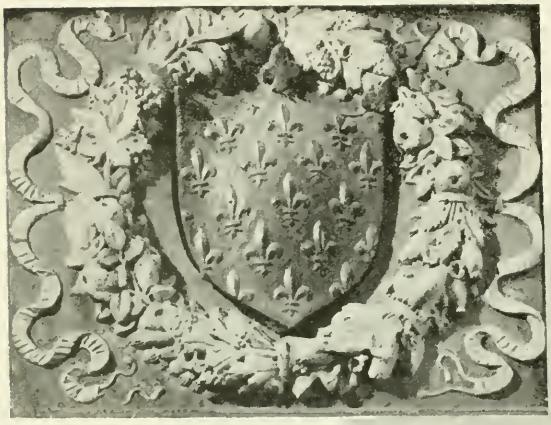
guirlandes décorant la frise, le plus important travail décoratif qui soit sorti de sa main. Ces guirlandes larges, très surchargées, sont attachées par des flots de rubans à des pieds de candélabres. Aux angles, au-

LES ÉVANGÉLISTES.
Église delle Carceri à Prato.

dessus des pilastres, de belles couronnes enferment des armoiries.

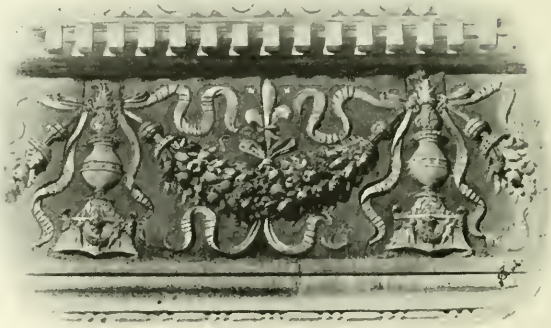
Nous signalons tout particulièrement cette décoration aux touristes qui, attirés à Prato par les merveil-

leuses fresques de Filippo Lippi, négligent parfois de visiter cette charmante église de la Madone delle Carceri, doublement intéressante, soit parce qu'elle est une des plus belles œuvres de Giuliano da San Gallo, un des chefs-d'œuvre les plus charmants de la Renaissance italienne, soit parce qu'elle contient le plus important essai, fait en Italie, de l'emploi de la terre émaillée pour la décoration des églises.



ORNEMENT DE L'ÉGLISE DELLE CARCERI
à Prato.

Giuliano da San Gallo a terminé la construction de son édifice en 1490 et il est probable que les terres cuites d'Andrea ont été faites vers cette époque.



ORNEMENT DE LA FRISE DE L'ÉGLISE DELLE CARCERI
à Prato.

Un motif de guirlandes et de pieds de candélabres semblable à celui de la Madone delle Carceri se trouve sur la base d'un petit tabernacle que l'on peut attribuer à Andrea : le *Saint Georges* de l'église

Saint Georges de Brancoli.[1] Pour justifier l'attribution à Andrea on remarquera aussi que le monstre est semblable au monstre de Saint Donat dans la *Crucifixion* d'Arezzo.

Il est arrivé à Andrea de traiter plusieurs fois les mêmes motifs à des époques différentes, et, en comparant ces motifs entre eux, nous trouverons une preuve de plus en faveur de la classification que nous avons adoptée.

SAINT GEORGES
de Brancoli.

L'exemple le plus typique que nous puissions citer est la *Madone de la Cintola* qu'Andrea reprend à Santa Fiora plus de vingt ans après l'avoir traitée à la Verna. La comparaison est ici d'autant plus intéressante que nous sommes en présence de deux œuvres d'une grande beauté ; et il serait assez difficile de dire laquelle des deux doit être préférée. A Santa Fiora, il y a plus de science, plus de mouvement, plus d'habileté dans l'art de modeler les draperies, une plus forte saillie des reliefs, mais, malgré tout cet effort, on peut se demander si le style de la Verna, si admirable dans sa simplicité, n'était pas d'un plus beau style.

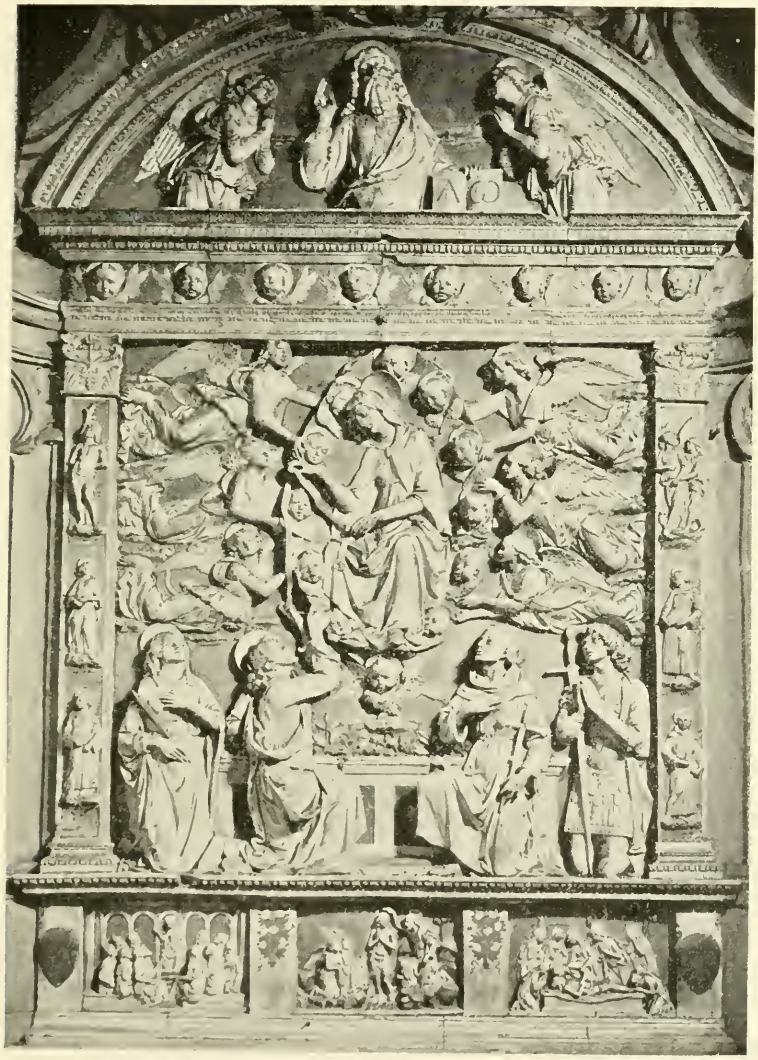
[1] On voit encore des guirlandes à peu près semblables sur la prédelle de l'Adoration des Mages de Londres.

Dans l'œuvre de Santa Fiora, comme caractères de l'art d'Andrea à la fin de sa vie, on notera particulièrement la grosseur des membres et leur relief accentué, notamment dans les Anges qui entourent la *Mandorla*. Sur le tympan, deux Anges en adoration sont remarquables par la vivacité de leurs mouvements et l'ardeur de leur expression. La figure de Saint Thomas, très belle, rappelle, par le style des draperies, l'Ange dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents. Autour de la Vierge les têtes des chérubins qui, dans les premières œuvres d'Andrea, étaient sculptées en faible relief et d'une manière monotone, sont traitées ici d'une manière très variée et quelques unes se détachent en plein relief.

On sait quel emploi Andrea a fait de ces têtes de chérubins, comme bordures de ses œuvres. Ce fut une de ses plus heureuses créations et elle eut tant de succès qu'il fut obligé de les répéter à satiété et non sans quelque monotonie.

Les premiers exemples de ces têtes de chérubins se voient dans la Madone adorant l'enfant Jésus et dans la Madone de la Cintola de la Verna, mais les plus belles se trouvent dans les œuvres de date postérieure, dans les tympans des Cathédrales de Prato et de Pistoie, dans le Couronnement de la Vierge de Sienne, dans la Crucifixion de la Verna, dans la Nativité de Sansepolcro, dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, dans la Madone de la Cintola de Santa Fiora et dans l'Autel de marbre d'Arezzo.

Pour la première fois nous voyons Andrea, dans la décoration des pilastres, renoncer aux arabesques et leur substituer une série de petites statues, méthode



MADONE DE LA CINTOLA
à Santa Fiora.

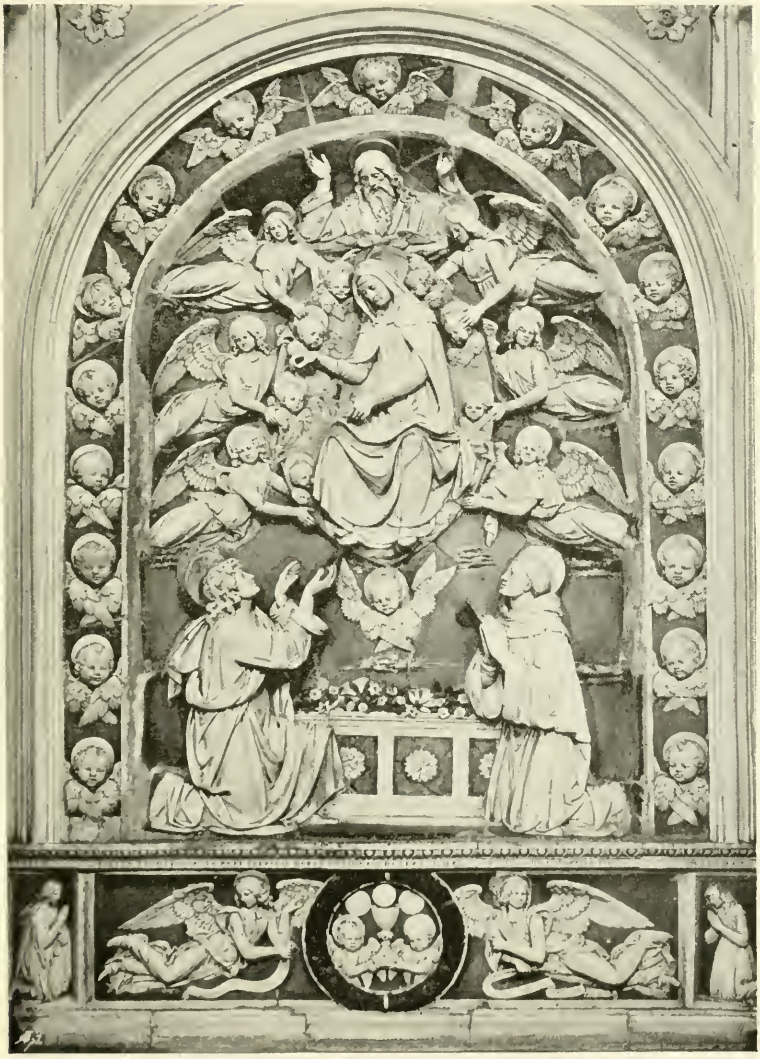
que nous retrouvons dans une autre de ses œuvres de la même époque, l'Autel de marbre d'Arezzo. Ces sta-

tuettes sont d'un style admirable et l'on remarquera surtout le Saint Sébastien, digne d'être comparé au Saint Sébastien de l'Autel du *Camposanto* d'Arezzo, et le délicieux groupe de l'Ange et de Tobie.

La prédelle comprend trois motifs que nous n'avions encore rencontrés dans aucune œuvre d'Andrea : *Jésus au milieu des Docteurs,* le *Baptême du Christ* et la *Mise au Tombeau.* Ces trois petites compositions et la dernière, en particulier, sont de la plus sublime beauté. Nous y trouvons réunies au plus haut degré les qualités maîtresses d'Andrea : sobriété de la composition, noblesse des figures, ardeur de l'expression. On admirera le mouvement de la Vierge pressant la main de son fils et lui donnant un dernier baiser, et le geste de Marie Madeleine qui tente de l'arracher à ce douloureux embrassement.

Le même motif de la Madone de la Cintola se voit dans l'église de Foiano, et il présente cette particularité de porter une date : 12 avril 1502. Cette Madone étant de style moins avancé que la Madone de Santa Fiora, on pourrait en conclure que cette dernière est d'une date postérieure à 1502. Mais il ne faut pas oublier que, en 1502, nous sommes à une époque où Giovanni travaillait aux côtés de son père et que, déjà, à ce moment, l'atelier des Della Robbia livrait des répétitions à peine modifiées d'œuvres précédemment faites par Andrea. De telle sorte qu'il ne faut pas considérer l'œuvre de Foiano comme caractéristique du style d'Andrea en 1502.

L'église de Santa Fiora possède une seconde œuvre digne de retenir notre attention : c'est le *Baptême du Christ,* bas-relief qui décore les Fonts baptismaux de



MADONE DE LA CINTOLA
dans la Collegiata de Foiano.

cette église. Saint Jean agenouillé verse l'eau du Jourdain sur la tête du Christ, représenté, les mains jointes, dans

une noble attitude de recueillement. La scène est complétée par un groupe de deux Anges tenant des linges. C'est la forme classique du Baptême du Christ, telle que Giotto, par exemple, l'avait ordonnée dans les fresques de l'Arena de Padoue.

LE BAPTÊME DU CHRIST.
Fonts baptismaux de Santa Fiora.

A Santa Fiora, une troisième œuvre est la réplique, dans un style plus avancé, du Retable de l'église Sainte Marie des Anges d'Assise, représentant, au centre, le Couronnement de la Vierge et, sur les côtés, Saint François recevant les stygmates et Saint Jérôme dans le désert.

Enfin, il existe encore à Santa Fiora une Chaire ornée de trois bas-reliefs, mais c'est une œuvre tout à fait vulgaire, qui ne rappelle en rien l'art d'Andrea et qui doit dater de la seconde moitié du XVIe siècle.

§ 3e. — TROISIÈME MANIÈRE.

Les dernières œuvres que nous venons d'étudier appartiennent à la seconde manière d'Andrea, qui se distingue par la richesse de la composition et la complication des draperies; mais cette manière ne dura que quelques années et disparut dès la fin du XVe siècle.

Au début du XVIe siècle, une profonde évolution se produisait dans l'art de la sculpture, et le style florentin, parvenu à la complication de Pollaiuolo et de Verrocchio, allait brusquement se transformer sous l'action de la Renaissance; Andrea va subir l'influence de ce mouvement.

Ce style nouveau sera caractérisé chez Andrea par une manière plus ample, plus robuste, mais en même temps plus lourde. Les membres sont plus gros, la musculature plus savante, les draperies traitées par masses plus larges.

Je place à ce moment l'*Autel de Sainte Marie des Grâces* d'Arezzo. C'est le seul travail en marbre que nous connaissions d'Andrea, et, au premier abord, il peut paraître surprenant que nous classions dans la vieillesse d'Andrea, aux environs de 1500, un travail qui semblerait plutôt demander la main d'un jeune homme que celle d'un artiste âgé de plus de 65 ans; mais toutes les parties de cette œuvre nous disent cette date : la guirlande de fruits, très étudiée, très surchargée,

AUTEL DE MARBRE
de l'église de Santa Maria delle Grazie à Arezzo.

semblable à celle de Pistoie, les arabesques plus avancées de style que dans aucune autre œuvre d'Andrea, avec des oiseaux, des cornes d'abondance, des dauphins, des griffes ailées. De plus, les formes amples de la Vierge et des Anges du tympan sont tout à fait caractéristiques du style de cette époque. Autour de l'autel, dans des niches, selon une méthode nouvelle chez Andrea, sont placées quatre figures de Saints, du travail le plus exquis ; et sur la base de l'Autel, est la plus importante et la plus belle *Pietà* qu'il ait faite, en imitation de la *Pietà* de la Tombe Federighi de Luca.

La Madone qui décore le tympan de l'Autel d'Arezzo représente un nouveau type dans la série des Madones d'Andrea. La Vierge, il est vrai, ne change guère ; presque toujours assise, ou vue à mi-corps, elle penche la tête sur l'enfant Jésus. Les variations ne consistent que dans l'attitude de l'enfant. Ici il est vu de face ; assis sur un coussin, il baisse un de ses bras pour saisir la main de la Vierge et il soulève l'autre pour jouer avec son voile.

Ce type se retrouve dans une très belle Madone du Bargello connue sous le nom de *Vierge au Coussin*.[1] Un autre exemplaire plus tardif et moins beau, œuvre d'atelier, appartient à la Cathédrale d'Arezzo (n° 9704 d'Alinari).

Peut-être faut-il classer à la même époque la *Madone del Soccorso* de l'église Sainte Marie in Gradi d'Arezzo. De toutes les Madones d'Andrea c'est celle qui présente la plus riche composition. La Vierge est

[1] Une réplique de cette Madone, dans un cadre rond, faisait partie des collections de San Donato. Elle a été gravée par MM. Cavallucci et Molinier (Op. cit., p. 75).

VIERGE AU COUSSIN
du Musée National.

debout et, sous son manteau que deux Anges soulèvent, elle abrite le peuple agenouillé. A ses côtés se tien-

MADONE DEL SOCCORSO
de l'église de Sainte Marie in Gradi à Arezzo.

nent Saint Pierre et Saint Hilarion ; dans le Ciel, le Saint-Esprit et Dieu le Père complètent la Trinité. Sur la prédelle Andrea, comme dans l'Autel en marbre,

représente le motif de la *Pietà:* la Vierge et Saint Jean aux côtés du Christ.

Sur une porte du Mont de Piété de Florence, une figure de *Christ* est la réplique du Christ de la *Pietà* d'Arezzo.

Le Musée de Berlin a acquis récemment une Madone qui est attribuée à Luca et que nous considèrerions

LA PIETÀ
au Mont de Piété de Florence.

plutôt comme une œuvre d'Andrea. L'enfant Jésus est assis sur le bras de sa mère. Sa main droite tient une pomme et sa main gauche placée dans sa bouche reproduit ce geste des petits enfants ayant mal aux dents, qui est comme une véritable signature des Madones d'Andrea. L'œuvre a beaucoup de rapports soit avec la Madone del Soccorso d'Arezzo, soit avec la

Madone de la Cathédrale de Prato. Elle a été publiée par M. Allan Marquand.[1]

La *Madone du Tympan de la Cathédrale de Pistoie* est caractéristique du style des dernières années de la vie du maître. Elle est datée de 1505. C'est une

TYMPAN DU PORTAIL
de la Cathédrale de Pistoie.

œuvre très belle et je ne crois pas que, parce qu'elle a été faite en 1505, ce soit une raison, comme on le dit souvent, pour supposer qu'Andrea n'était plus capable d'exécuter un tel travail, et qu'il a dû le con-

[1] *American Journal of Archæology*, 1894. — *The Madonnas of Luca*, pl. VI, n° 3.

fier à son fils Giovanni. Il n'y a pas trace ici de l'art de Giovanni et c'est encore Andrea tout entier, dans tout l'épanouissement de son art. On remarquera, comme type de cette époque, l'ampleur des draperies. et la grosseur des membres.

VIERGE DE L'HOPITAL DE SANTA MARIA NUOVA à Florence.

Comme nous l'avons vu précédemment dans la *Madone de Santa Croce*, deux Anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge.

L'enfant de Pistoie présente une forme nouvelle. Debout, il met une main sur la poitrine de sa mère et il passe l'autre derrière son cou. Ce geste de l'enfant enlaçant le cou de sa mère a été reproduit dans un grand nombre de Madones, dont quelques unes sont antérieures à la Madone de Pistoie.[1]

Le plus bel exemple de ce type est la *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova,* qui, dans la série des petites Madones, est une des plus belles œuvres d'Andrea, et peut être placée à côté de la *Madone des Architectes* et de la *Madone au Coussin.*

[1] Une réplique de la Madone de Pistoie se voit au Musée de Berlin (gravée dans le Catalogue de M. Bode, p. 39).

Je classe cette Madone dans le groupe de celles où l'enfant tient enlacé le cou de sa mère, mais l'œuvre est de style moins avancé que la Madone de Pistoie et doit être antérieure. Ici, comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant tient un oiseau dans sa main.

Une très belle œuvre du Palais Communal de Stia (Casentino) représente le même motif que la Vierge de Santa Maria Nuova, mais dans une forme plus souple et avec un sentiment rêveur qui indique une époque plus tardive. On croirait voir une figure d'un élève de Léonard de Vinci.

VIERGE
du Palais Communal de Stia (Casentino).

Comme œuvres tardives de ce type, dans une forme très inférieure, je cite la Madone du South Kensington Museum,[1] la Madone de la Chapelle du Château de Pise (n° 8711 d'Alinari), la Madone du Musée de Città di Castello (n° 4867 d'Alinari) et la Madone du Bargello, variante de la Madone de Pistoie (n° 2762 d'Alinari).

Une Madone assez semblable à cette dernière Madone du Bargello, mais de qualité beaucoup plus belle,

[1] Gravée dans l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier, p. 103.

est aujourd'hui dans la collection Allan Marquand, de New York, après être restée longtemps dans la collection Gavet, à Paris. L'enfant Jésus est debout devant sa mère et tient son cou avec ses deux mains. C'est une œuvre tout à fait exquise. Le modelé des nus égale en finesse ceux de la *Vierge des Architectes* et de la *Vierge au Coussin*. M. Allan Marquand, qui a publié une gravure de cette Madone,[1] l'attribue à Luca et la classe dans la décade de 1430. Je crois plutôt que cette Madone est d'Andrea et qu'elle n'est pas antérieure aux premières années du XVIe siecle. Elle a, en particulier, de grands rapports avec la Vierge de Varramista que nous publions ci-après.

Le *Retable de Varramista* près de Pise est une belle œuvre de cette époque. La Vierge y est représentée assise sur des nuages et ses pieds portent aussi sur des nuages, forme que nous avons signalée comme tardive et que nous rencontrons ici pour la première fois dans les œuvres d'Andrea. Il est à remarquer que les Anges sont disposés autour de la Vierge comme dans la Madone Foulc et dans la Madone du Musée de Cluny. On dirait moulée sur celle de la Verna la belle figure de Saint François qu'on admire dans ce Retable.

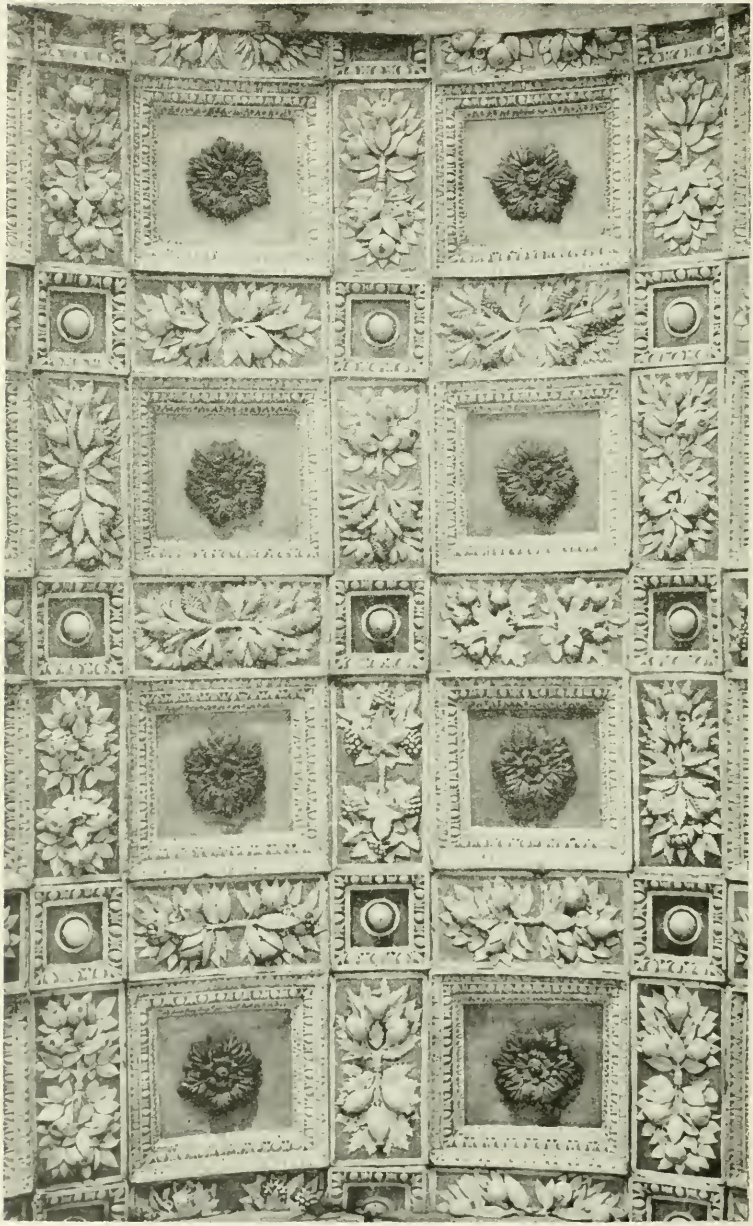
Une Madone de l'Académie des Beaux Arts, quoique étant d'un style plus fin qui doit la faire reporter à une date antérieure à la *Vierge de Pistoie,* peut en être rapprochée, car l'enfant est représenté dans le même mouvement, une main sur la poitrine de sa mère et, l'autre, autour de son cou. Aux côtés de la Vierge, se tiennent Sainte Ursule et Saint François; ce

[1] *American Journal of Archæology*, 1894. — *The Madonnas of Luca della Robbia.*

dernier avec les traits sous lesquels il est représenté dans la plupart des œuvres du maître. C'est une œuvre excellente d'Andrea.

RETABLE
jadis à Varramista près de Pise.

La voûte du porche du Dôme de Pistoie a une splendide décoration en terre cuite qui est, dans ce



PLAFOND DU PORCHE
de la Cathédrale de Pistoie.

ORNEMENT

genre, le chef-d'œuvre d'Andrea. Les détails de cette décoration n'ont pas la finesse des travaux de Luca, mais par la richesse de l'ensemble, cette voûte peut être comparée à la voûte de l'Impruneta et à celle de la Chapelle Pazzi.

Par analogie avec la voûte de Pistoie j'attribue à Andrea les deux jolis panneaux faisant partie de la collection de M. le Marquis Viviani della Robbia, qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire.

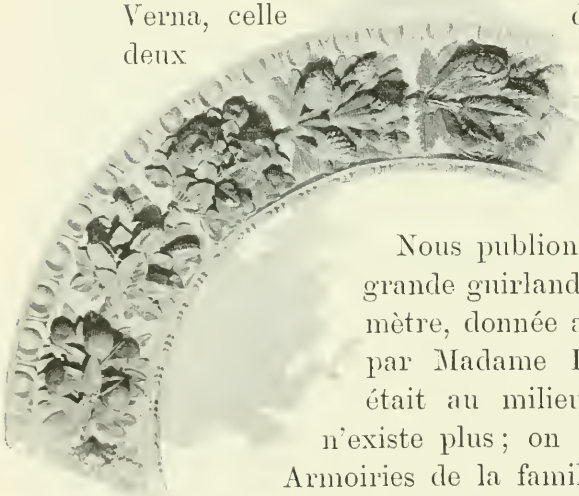
Andrea, dans l'étude de la nature végétale a suivi la voie ouverte par son oncle sans trouver aucune idée nouvelle. Il reproduit les mêmes formes, et ses œuvres ne se distinguent de celles de Luca que parce qu'elles sont, en même temps, plus

ORNEMENT

Collection du Marquis Viviani della Robbia.

compliquées dans leur ensemble, et moins fines dans les détails.

A côté de la voûte de Pistoie nous pouvons citer, parmi les plus belles œuvres décoratives d'Andrea, la guirlande de fleurs et de fruits qui entoure la Madone dans l'Autel de marbre de la Cathédrale d'Arezzo, celle de la Crucifixion de la Verna, celle de la Vierge entre deux Saints de l'Académie des Beaux Arts et la frise de la Madone delle Carceri de Prato.



GUIRLANDE
au Musée National
de Florence (Fragment).

Nous publions un fragment d'une grande guirlande de 2 mètres de diamètre, donnée au Musée du Bargello par Madame Insom. Le sujet qui était au milieu de cette guirlande n'existe plus ; on l'a remplacé par les Armoiries de la famille Rucellai.

Mais, au point de vue décoratif, l'originalité d'Andrea est moins dans ces guirlandes de fruits que dans les charmantes arabesques dont il a enrichi la plupart de ses œuvres; arabesques que Luca ne connaissait pas encore et que Giovanni ne connaîtra plus.

Sur la fin de sa vie, Andrea a fait d'importants travaux à Viterbe. Nous savons, par des documents précis, qu'il a séjourné dans cette ville de 1508 à 1510 et qu'il a décoré l'église de la Madone della Quercia et l'église de Saint Jean des Florentins.[1]

[1] Ettore Gentili, *La Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Viterbo* (*Archivio storico dell' arte*, 1889, p. 409).

Andrea était très âgé à cette époque: il avait plus de 70 ans; et il est très probable qu'il ne dut pas exécuter de sa propre main les travaux si importants faits dans ces deux églises. Il faut plutôt les considérer comme ayant été faits par ses élèves sous sa direction. Nous ne nous étonnerons donc pas si ces œuvres n'ont pas les qualités de finesse et de précision que nous admirons dans les œuvres personnelles du maître. Mais d'une façon générale elles se rattachent bien nettement à son art, et l'on peut dire qu'elles sont très précieuses en raison de la certitude de leur date, car elles nous font connaître, d'une façon positive, la dernière évolution de son style. Ce style est caractérisé par l'ampleur des formes et la largeur de l'exécution. Ce n'est plus le trait simple et si réservé de Luca, ni les complications de Verrocchio, mais la manière large de Fra Bartolommeo et de Raphaël.

La Porte de l'église Saint Jean des Florentins était décorée d'une lunette représentant en demi-figure la *Vierge adorée par deux Anges.* Cette œuvre a beaucoup souffert et, en particulier, le petit enfant Jésus est une restauration moderne. Elle est placée aujourd'hui au Musée de Viterbe.

Dans cette même église se trouvait le buste de Jean Baptiste Almadiano, protonotaire apostolique, fait par Andrea en 1510; œuvre précieuse, car c'est le seul buste que l'on connaisse de ce maître. Nous y retrouvons les belles qualités de son style, simple, grave, vrai, sans fausse recherche et sans prétention.

L'église de Saint Jean des Florentins n'est pas la seule, à Viterbe, à posséder des terres cuites d'Andrea. La façade de la Madone della Quercia a trois

LE PROTONOTAIRE APOSTOLIQUE ALMADIANO.
Musée Municipal à Viterbe.

tympans décorés. Sur les deux portes mineures on voit, d'un côté, Saint Thomas d'Aquin entre deux Anges et, de l'autre, Saint Pierre Martyr entre deux Anges. Sur la porte centrale est représentée la Vierge avec l'enfant Jésus debout qui tient un oiseau d'une main et qui bénit de l'autre. Elle est couronnée par deux Anges et, à ses côtés, se tiennent Saint Laurent et Saint Dominique.

Il existe à Bolsena de nombreuses terres cuites émaillées dont nous nous occuperons lorsque nous

TYMPAN DE LA PORTE MAJEURE DE L'ÉGLISE
DE LA MADONE DELLA QUERCIA
à Viterbe.

parlerons de Giovanni della Robbia. Mais, dans le nombre de ces œuvres, il en est une qui rappelle de très près

RETABLE DANS LA CHAPELLE DE SAINT ANTOINE
à Camaldoli (Casentino).

l'art d'Andrea, à l'époque que nous étudions. C'est un tympan représentant la Vierge entre Saint Michel et

Sainte Christine. L'enfant Jésus est semblable à celui de la Madone della Quercia. La figure de Saint Michel, tout à fait charmante, peut être rapprochée du Saint Michel de la collection Rothschild.

Le Retable de la Chapelle de Saint Antoine à Camaldoli (Casentino) est de même date et de même style que les travaux de Viterbe. Je le publie comme une des œuvres les plus caractéristiques de cette époque. Si l'on compare la figure nue du Saint Sébastien avec celle du Saint Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, on saisira très nettement les différences qu'il y a dans les deux manières d'Andrea. Le Saint Sébastien d'Arezzo, fait vers 1490, avec ses formes maigres et précises, se rattachait à l'art de Verrocchio, tandis que le Saint Sébastien de Camaldoli, de formes plus larges, appartient à l'art de la Renaissance et fait songer aux statues d'Antinoüs. L'œuvre est assez belle pour qu'on doive la considérer comme étant de la main d'Andrea.

D'une valeur un peu secondaire est un Retable de l'église de la Verna. On doit le classer, je pense, dans le groupe de ces œuvres que l'on appelle œuvres de l'atelier d'Andrea, ce qui veut dire, qu'elles ont été faites par quelqu'un de ses élèves, soit sous sa direction, soit simplement en imitation de sa manière.

Le chef-d'œuvre de la fin de la vie d'Andrea est la *Loggia di San Paolo,* à Florence.

Il y a dans cette *Loggia* une des œuvres les plus admirables d'Andrea, la *Rencontre de Saint François et de Saint Dominique,* dont le sentiment profond rappelle les fresques de Fra Angelico au Couvent de Saint Marc. Dans cette rencontre des deux grands fondateurs de l'ordre des Dominicains et des Franciscains, Andrea

a mis toute l'effusion de son cœur, et a fait rayonner sur ces figures ascétiques toutes les joies d'un religieux

RETABLE DANS L'ÉGLISE DE LA VERNA
(Casentino).

amour. Quant à la science, elle est parfaite. Les draperies de style très avancé, moins simples que dans

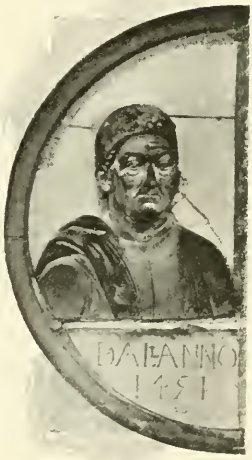
les premières œuvres de la Verna, et moins compliquées que celles des *Évangélistes* de Prato, ont cette ampleur qui caractérise le style du XVIe siècle, et peuvent être comparées aux belles draperies de Fra Bartolommeo et de Raphaël. Les mains sont d'une qualité tout à fait exceptionnelle et rappellent les belles mains de Verrocchio dans le Saint Thomas d'Or San Michele.

SAINT FRANÇOIS ET SAINT DOMINIQUE
dans la Loggia di San Paolo à Florence.

Dans deux autres médaillons de la Loggia San Paolo, sont représentés deux portraits en buste. On a cru pendant longtemps y reconnaître les traits de Luca et d'Andrea, mais cette hypothèse est abandonnée; et il est plus probable que nous sommes en présence des portraits de deux administrateurs de l'Hôpital. Ce sont des œuvres très belles, d'une mâle énergie, travaillées avec une fermeté un peu dure qui n'est pas habituelle

chez Andrea. Mais l'attribution de ces portraits à Andrea ne saurait donner lieu à aucun doute. Car ni Giovanni, ni aucun élève d'Andrea, n'était capable de créer des œuvres d'un tel style et d'une telle beauté.

Viennent ensuite, dans la Loggia San Paolo, sept médaillons, où sont représentés en demi-figures Sainte Rose, Sainte Claire, Saint Louis, Saint Antoine, Saint Ludovic, Saint Bernardin et Saint François. Nous reproduisons la figure de Saint Bernardin tenant ses tablettes, qui a tous les caractères de l'art d'Andrea à son plus haut point de perfection (p. 220).

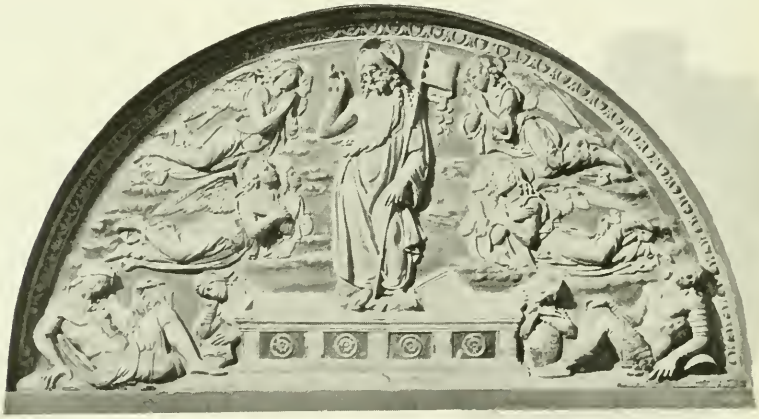


PORTRAIT.
Loggia di San Paolo.

On peut supposer que, pour l'exécution de ces travaux, Andrea s'est fait aider par son fils Giovanni, et cette collaboration semble assez apparente dans les deux derniers bas-reliefs représentant le *Christ guérissant des malades*. Il y a une telle négligence dans le dessin des formes, une telle pauvreté dans le style des draperies, un tel contraste avec la *Rencontre de Saint François et de Saint Dominique*, que je considère ces deux bas-reliefs comme l'œuvre propre du fils d'Andrea.

J'ai réservé, pour en parler en dernier lieu, certaines œuvres assez difficiles à classer en raison des caractères divers qu'elles présentent. Dans la *Résurrection* de l'Académie des Beaux Arts, Andrea s'est inspiré, autant qu'on peut le faire sans être un copiste, de la Résurrection de Luca au Dôme de Florence. C'est la même disposition des Anges dans le ciel et des soldats couchés devant le tombeau du Christ. Mais dans le Christ de

Luca le caractère de majesté était prédominant; chez Andrea c'est le caractère de douceur. Le Christ, au lieu de regarder fixement devant lui, dirige avec tendresse ses regards vers la terre. Les différences les plus notables sont dans le style des soldats couchés. Chez Luca, une épaisse cuirasse recouvrait leur poitrine; chez Andrea, l'un des soldats est nu et l'autre est vêtu d'une cuirasse collante qui moule le corps et



LA RÉSURRECTION.
Académie des Beaux Arts à Florence.

fait ressortir toutes les saillies des muscles. Il y a, dans cette étude de la musculature du torse, un style si différent de celui de Luca, que cela seul aurait dû empêcher les critiques de prononcer le nom de Luca devant une œuvre semblable. Le style de ces nus est tel qu'il paraît impossible de ne pas classer cette œuvre dans les dernières années de la vie d'Andrea. Le caractère général de cette œuvre, soit dans les nus, soit dans les figures vêtues, est la lourdeur des formes. Le

Christ, en particulier, est trop court et les draperies manquent de finesse; les jambes des Anges se détachent avec une forte saillie. Dans les œuvres de la belle époque d'Andrea nous trouvions plus de soin dans l'exécution et plus de délicatesse dans les formes. Les imperfections de cette œuvre peuvent s'expliquer soit parce qu'Andrea était affaibli par l'âge, soit parce que, à cette époque de sa vie, il confiait à ses élèves une partie du travail.

Les mêmes réflexions s'appliquent à la *Madone de la Cintola* de l'Académie qui forme pendant avec la *Résurrection*.

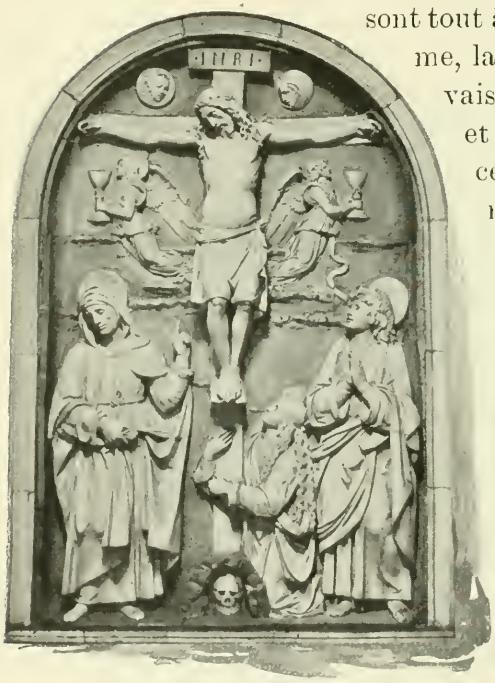
Pour justifier la date tardive que j'assigne à ces œuvres, je ferai remarquer que le Tombeau de la Vierge, dans la *Madone de la Cintola*, est décoré d'un motif de dauphins qui n'apparaît que dans les dernières années de la vie d'Andrea.

Ces bas-reliefs ont été attribués à Luca par Cicognara et gravés dans son *Histoire de la sculpture italienne*, mais cette attribution ne peut se soutenir. MM. Cavallucci et Molinier font du reste remarquer que la date de la fondation du Couvent de Sainte Claire, d'où ces bas-reliefs proviennent, rend leur attribution à Andrea beaucoup plus naturelle.

Pour des raisons semblables on pourrait considérer comme appartenant à cette période le *Crucifix* de l'église de Sainte Marie à Fiesole. Au pied du Christ sont placés la Vierge et Saint Jean debout et la Madeleine agenouillée. Les attitudes sont dignes, mais les formes sont lourdes et sans grand caractère artistique.

La *Madone de la Via della Scala* jouit d'une réputation qu'elle ne mérite pas, mais elle est très inté-

ressante à étudier. C'est une œuvre soigneusement dessinée et modelée, remarquable par l'expression profondément religieuse de la Vierge et des Saints qui l'entourent; mais le style est d'une qualité très secondaire. La forme des mains est extrêmement maniérée: les mains de la Vierge trop épaisses, mal posées, sont tout à fait répréhensibles. De même, la figure du Crucifix est mauvaise, son corps est trop gros et d'une musculature trop forcée. Nous sommes évidemment ici en présence d'une œuvre très tardive, faite aux environs de 1510, et que l'on peut considérer indifféremment, soit comme une œuvre de la vieillesse d'Andrea, soit comme une des premières productions de Giovanni.



CRUCIFIX
dans l'église de Sainte Marie à Fiesole.

En parlant des œuvres de Luca j'ai montré quel parti on pouvait tirer, pour leur classement, de l'étude des détails de l'ornementation. Je ferai la même remarque pour le classement des œuvres d'Andrea. Ici les formes à observer ne sont plus les guirlandes de fleurs qu'Andrea reproduit d'une façon un peu monotone et sans y prêter grande attention, mais la forme des arabesques, qui sont alors une des nouveautés de l'art, et qui, d'une œuvre à

LA VIERGE ET LES SAINTS JACQUES ET DOMINIQUE

André della Robbia

l'autre, vont en se modifiant et en se compliquant. Le style des arabesques est un des arguments les moins incertains pour classer les œuvres d'Andrea, ainsi que je vais essayer de le montrer en indiquant les signes qu'il convient d'observer.

CLASSEMENT DES ŒUVRES D'ANDREA
D'APRÈS LE STYLE DES ARABESQUES.

AUTEL DE SAINTE MARIE DES ANGES D'AREZZO. — Motif de palmettes uniformément répété. – Tous les pilastres semblables. – Pas de vases. – Chapiteau très simple.

VIERGE DE GRADARA. — Palmettes comme dans l'œuvre précédente. – Chapiteau plus compliqué, copié sur Luca della Robbia (*Tabernacle de l'Impruneta, Tabernacle de Peretola*).

ADORATION DE L'ENFANT DE LA VERNA. — Chapiteau et palmettes comme dans la Vierge de Gradara. – Légères différences entre les deux pilastres.

ANNONCIATION DE LA VERNA. — Palmettes plus compliquées. – Chapiteau ionique, copié sur Luca (*Cantoria*).

COURONNEMENT DE SIENNE. — Palmettes plus ornées encore. – Chapiteau ionique.

MADONE DE LA CINTOLA DE LA VERNA. — Le motif des palmettes n'est plus uniformément répété. – Elles sortent d'un vase. Chapiteau ionique.

AUTEL DE LA MISÉRICORDE DE MONTEPULCIANO. — Les palmettes sont remplacées par des arabesques. – Chapiteau ionique.

AUTEL DU CAMPOSANTO D'AREZZO. — Arabesques variées, différentes sur chaque pilastre, sortant d'un vase. – Chapiteau de type nouveau.

Adoration des bergers de Sansepolcro; Mages de Londres. — Arabesques encore plus compliquées. – Chapiteaux comme dans l'œuvre précédente.

Autel de marbre d'Arezzo. — Arabesques avec des oiseaux, des dauphins, des griffes ailées. – Chapiteaux à peu près comme les précédents. – Petites statuettes de Saints dans des niches.

Madone de la Cintola de Santa Fiora. — Chapiteaux comme ceux de l'Adoration des bergers de Sansepolcro. – Les pilastres au lieu d'être décorés d'arabesques sont décorés de statuettes.

SAINT BERNARDIN.
Loggia di San Paolo.

SAINTE CHRISTINE
à Bolsena.

GIOVANNI DELLA ROBBIA.

(1469-1527.)

I.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Andrea della Robbia eut sept enfants: deux, Antonio et Francesco, ne nous sont connus que par leurs noms; — deux autres, Marco et Paolo, revêtirent l'habit des Dominicains, et l'un d'eux, en religion Fra Ambrogio, a fait quelques œuvres de sculpture; on possède de lui une *Nativité du Christ,* datée de 1504, au Couvent de San Spirito.[1] — Un autre fils d'Andrea, Luca, travailla à Rome et fit, sur l'ordre de Raphaël, les pavages en terre cuite des loges du Vatican et de nombreuses œuvres de même nature. — Girolamo a passé

[1] Voir sur ces deux fils d'Andrea l'article de M. le comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell' arte,* 1889, p. 82.

toute sa vie en France, où il fit d'importants travaux de sculpture et d'architecture. Je renvoie le lecteur, pour l'étude des œuvres de ces artistes et, notamment, pour celles de Girolamo, à l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier.

Je ne parlerai, dans cette étude, que des œuvres de Giovanni, qui fut, à Florence, le dernier représentant de l'art des Della Robbia.

Comme point de départ pour connaître le style de Giovanni, nous avons les œuvres suivantes dont la date est certaine :

Lavabo de Sainte Marie Nouvelle, 1497.
Retable de San Medardo in Arcevia, 1513.
Autel du Camposanto de Pise, 1520.
Pietà du Bargello, provenant de l'église de l'Annonciation, 1521.
Nativité du Bargello, 1521.
Médaillons de Saints de la Certosa, 1522.

La découverte du document, nous faisant connaître que Giovanni fut l'auteur du Lavabo de Sainte Marie Nouvelle, est un fait très important pour la détermination du style de ce maître. Elle nous montre que Giovanni fut de bonne heure un artiste habile et qu'il commença par imiter très servilement le style de son père. D'autre part, la date du Retable de San Medardo in Arcevia, connue depuis peu de temps,[1] nous prouve que, dès 1513, Giovanni s'était créé une style personnel ; et, en prenant comme terme de comparaison ce Retable, ainsi que les œuvres certaines de Pise et du

[1] *Nuovi documenti sull' altare robbiano nella Chiesa di San Medardo in Arcevia*, par M. Anselmo Anselmi (*Archivio storico dell' arte*, 1888, p. 359).

Bargello, nous pourrons parvenir à distinguer, au milieu des innombrables terres cuites de la Toscane, celles qui sont l'œuvre de ce maître.

Mais auparavant il est une question que nous devons nous poser : c'est celle de savoir s'il y eut à Florence d'autres ateliers que celui des Della Robbia ayant produit des terres cuites émaillées.

Nous connaissons un artiste, Benedetto Buglioni, né en 1461, qui a possédé le secret de l'émail et qui a

TYMPAN DE L'ÉGLISE DE LA BADIA
à Florence, par Benedetto Buglioni.

fait un certain nombre de travaux, dont l'un nous a été conservé : c'est le Tympan de la Badia de Florence, œuvre qui a beaucoup de rapports avec le Tympan de Pistoie d'Andrea della Robbia, et qui prouve que Benedetto Buglioni était un élève ou, tout au moins, un imitateur de ce maître.

Mais il ne semble pas que Benedetto Buglioni ait réussi à créer une école, car le seul élève que nous

lui connaissions, Santi Buglioni, est entré dans l'atelier de Giovanni della Robbia et a travaillé sous sa direction.

A-t-il existé à Florence, au XVe siècle, un autre atelier que celui de Benedetto Buglioni? Je ne le pense pas: car, parmi le grand nombre des terres émaillées qui nous sont parvenues, il est impossible de déterminer un groupe d'œuvres de valeur qui pourrait faire supposer une direction différente de celles des Della Robbia. Presque toutes les terres émaillées, que l'on ne peut pas rattacher à l'art d'Andrea ou de Giovanni, sont des œuvres assez secondaires. S'il y eut des ateliers à côté de celui des Della Robbia, on peut dire, dans tous les cas, qu'ils n'ont rien inventé, et qu'ils n'ont fait que reproduire, en les défigurant, les modèles créés par l'atelier des Della Robbia.

Nous pouvons supposer d'autre part que l'art de la terre émaillée disparut à peu près complètement vers la fin du XVIe siècle; car Baldinucci nous dit qu'un artiste, Antonio Novelli, tenta, vers le milieu du XVIIe siècle, de faire renaître cet art « qui était perdu depuis de longues années. »

La réputation de Giovanni a beaucoup souffert de ce fait qu'on lui a attribué toutes les œuvres que l'on n'estimait pas assez belles pour porter le nom d'Andrea. Or il existe en Toscane un très grand nombre de terres cuites émaillées ou de terres cuites peintes, et qui ont été faites, au XVIe siècle, soit après la mort de Giovanni, soit dans son atelier par ses élèves, et qui sont absolument indignes d'être considérées comme son œuvre.

Je citerai comme exemple les œuvres suivantes :

Retable de l'église Santa Chiara à Monte Sansavino.

La *Vierge* de l'église San Barnaba à Florence.

La *Vierge* du Séminaire de Fiesole.

L'*Annonciation* de la Via Gino Capponi à Florence.

La *Déposition de croix,* de la Verna.

La *Visitation* de l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole.

La *Nativité* de Poppi, ainsi que le même sujet représenté, avec quelques changements, dans une œuvre du Bargello.

MM. Cavallucci et Molinier, dans leur beau livre sur les Della Robbia, n'ont pas toujours apporté assez de soin dans le choix des œuvres qu'ils ont reproduites. C'est ainsi qu'ils ont gravé, page 99, en l'attribuant à Andrea della Robbia, une Vierge du *Camposanto* de Pise, œuvre tout à fait secondaire, qui ne peut être attribuée qu'à un mauvais élève de Giovanni.

Pour juger Giovanni il faut donc séparer avec soin ses œuvres de celles de ses imitateurs. Or si nous le jugeons, soit d'après les œuvres de sa première manière faites en imitation du style d'Andrea, telles que le Lavabo de Sainte Marie Nouvelle, soit d'après les œuvres plus personnelles de sa seconde manière, telles que la Nativité de la Verna, l'Assomption de Barga et la Madone d'Arezzo, nous reconnaîtrons qu'il était un artiste d'une réelle valeur, digne encore de porter le nom si illustre des Della Robbia.

Relativement aux idées exprimées, Giovanni n'apporte aucune modification à l'art de son père. Comme lui, il est tout entier et exclusivement au service de l'art religieux. Dans quelques unes de ses œuvres, par exemple, dans les bustes de la *Certosa,* suivant en cela le mouvement de l'art florentin, Giovanni imite quel-

ques formes de la statuaire romaine, mais il ne le fait qu'avec la plus grande timidité et la plus grande réserve : ces emprunts ne vont jamais jusqu'à modifier le fond de sa pensée, qui reste toujours profondément chrétienne.

SANT'ANSANO.
Cloître de la Certosa de Florence.

SAINT FRANÇOIS INSTITUANT LE TIERS ORDRE
de l'église de Saint Jérôme à Volterra.

II.

ŒUVRES DE GIOVANNI.

§ 1er. — PREMIÈRE MANIÈRE.

Le *Lavabo de Sainte Marie Nouvelle,* fait en 1497, est une œuvre assez belle pour qu'on ait pu l'attribuer à Andrea, jusqu'au jour où un document nous a appris que l'œuvre était de Giovanni. Il est vrai qu'on ne se trompait pas beaucoup en songeant à Andrea, car le *Lavabo* de Giovanni n'est qu'une copie des œuvres de son père. La Vierge entre deux Anges, qui décore le tympan, est une réplique de la Madone de l'Œuvre du Dôme et de la Vierge entre deux Saints de l'Académie

des Beaux Arts ; et l'architecture même du *Lavabo,* avec ses arabesques, est la copie des Retables d'Andrea. Giovanni ne fait pas ici de grands efforts d'imagination. Le seul caractère personnel que l'on puisse déterminer dans cette œuvre est la surcharge de l'ornementation, qui se manifeste par la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe sur les côtés du *Lavabo.*

Ce goût pour la complication, pour la richesse, pour le luxe des ornements, sera un des caractères persistants de l'art de Giovanni. Nous le retrouverons dans l'autel de Saint Médard, de 1513, et dans les dernières œuvres de sa vie.

L'emploi de la guirlande entourant le tympan n'était pas une invention de Giovanni. Ce maître, avant de devenir un créateur, a beaucoup regardé autour de lui ; il ne se contente pas d'imiter son père, et il fait de nombreux emprunts aux plus illustres artistes de son époque. Ce motif d'une guirlande soutenue par de petits enfants est emprunté au tombeau Marsuppini de Desiderio da Settignano.

Andrea était un maître trop grand pour consentir à imiter l'art de ses contemporains et il reste toujours fidèle aux formes qu'il invente lui-même. Giovanni, moins personnel, se fait une manière en adoptant et en fusionnant les idées à la mode ; et, ici, il accueillait un des motifs les plus heureux du XVe siècle, un de ceux qui avaient rencontré le plus grand succès à Florence.

On remarquera les formes des enfants soutenant les guirlandes, qui sont plus grosses que dans les œuvres d'Andrea, et qui nous indiquent la tendance de Gio-

LAVABO

Giovanni della Robbia

vanni à renoncer aux formes délicates, familières à son père.

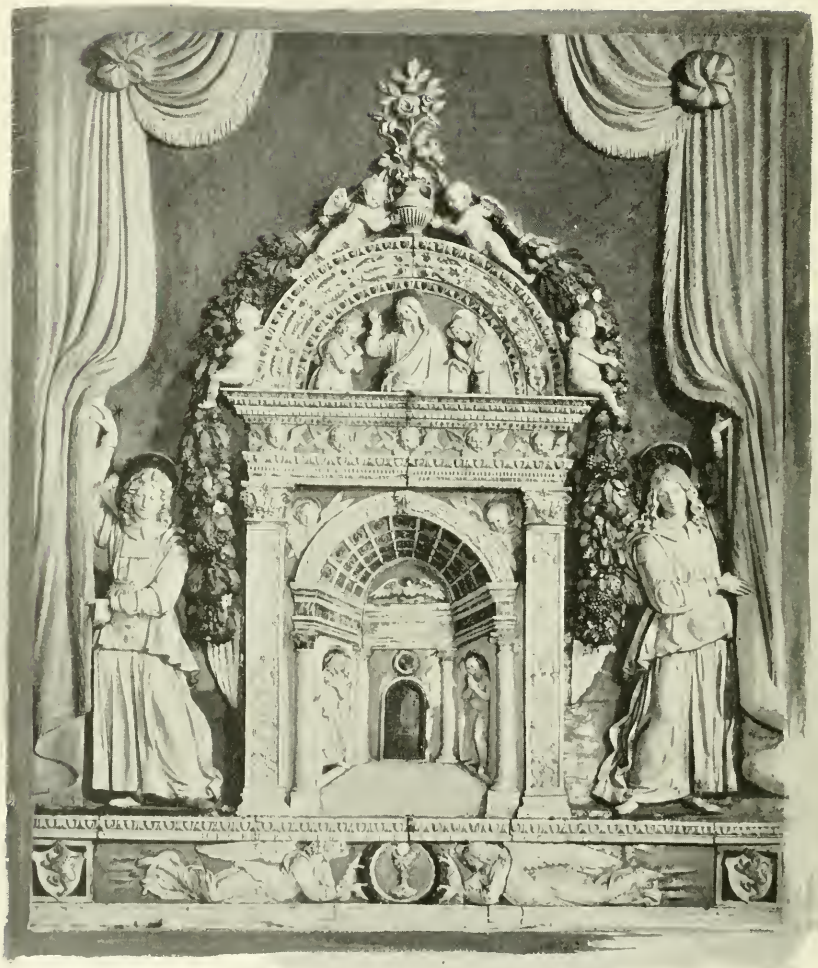
Un dernier trait à noter est le développement du tympan, qui, surtout par le fait de sa large guirlande, prend une importance plus grande qu'il n'en avait ordinairement dans les œuvres d'Andrea.

Par analogie avec le *Lavabo* de Sainte Marie Nouvelle, en raison de la grande dimension du tympan, de l'épaisse guirlande qui l'entoure, des formes très lourdes des enfants qui soutiennent cette guirlande, je crois pouvoir attribuer à Giovanni le *Tabernacle de l'église des Saints Apôtres* à Florence. Aux côtés du Tabernacle, deux figures d'Anges écartant des rideaux sont assez belles pour justifier l'attribution de ce Tabernacle faite parfois à Andrea. On notera le style très avancé des arabesques.

S'il y a des doutes pour l'attribution du Tabernacle des Saints Apôtres à Giovanni, je pense qu'il ne saurait y en avoir pour l'attribution à ce maître du *Tabernacle de Bolsène*.

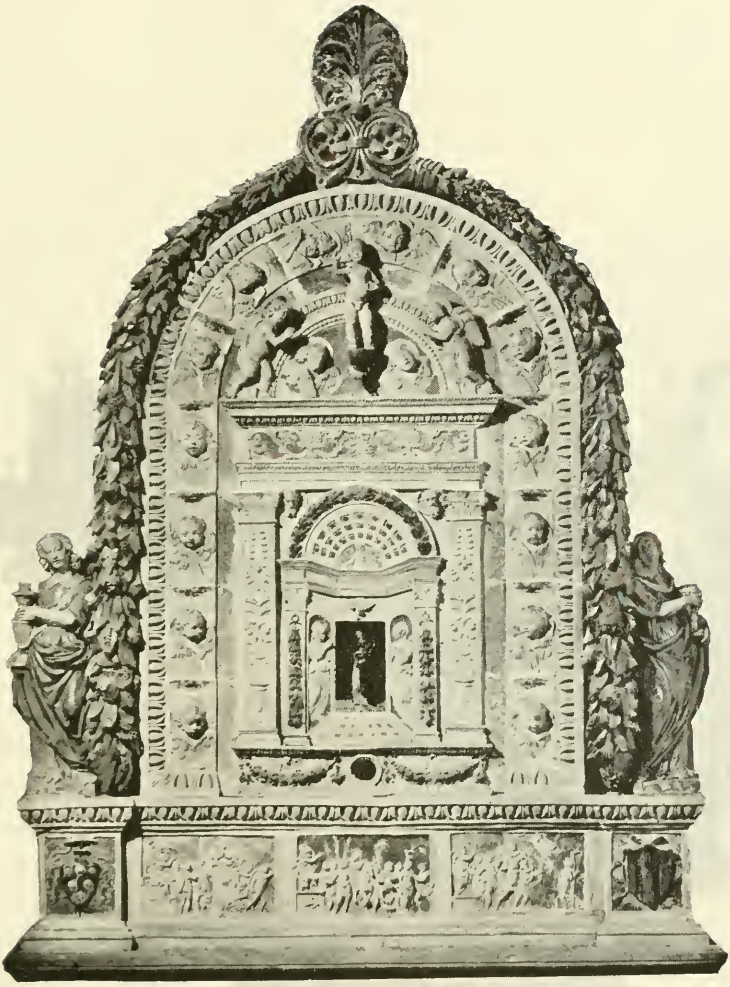
Giovanni, qui, dans le *Lavabo* de Sainte Marie Nouvelle, avait emprunté à Desiderio le motif de son encadrement de guirlandes, montre ici quelle profonde impression ce maître avait exercée sur lui et il copie, presque trait pour trait, le Tabernacle de Desiderio à San Lorenzo, notamment le joli motif du tympan représentant l'enfant Jésus debout, les pieds posés sur le calice de l'Eucharistie.

Aux côtés du Tabernacle, deux figures d'Anges tenant des candélabres, sont tout à fait différentes des figures d'Andrea et nous montrent le style de Giovanni se manifestant sous une forme originale. Mais, là surtout



TABERNACLE

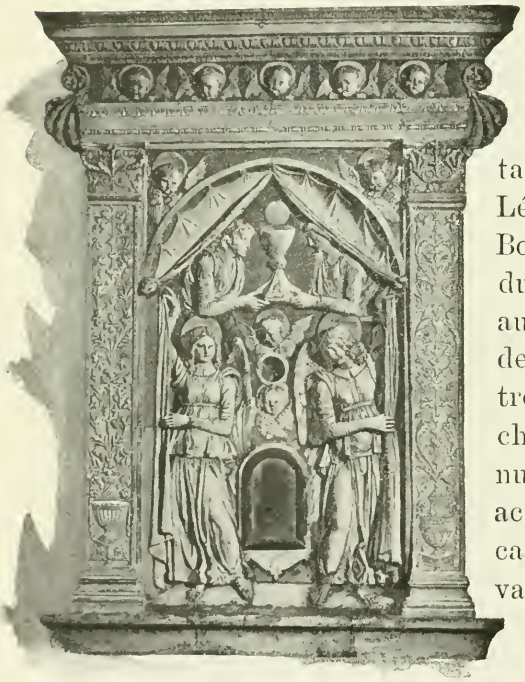
de l'église des Saints Apôtres à Florence.



TABERNACLE

dans la Cathédrale de Bolsène.

où il affirme sa personnalité, où il s'éloigne complètement du style de son père, c'est dans les jolis bas-reliefs de la prédelle, représentant trois scènes de la vie de Sainte Christine: scènes bien ordonnées, d'une vive allure et spécialement intéressantes par ce fait que tous les personnages sont nus ou vêtus d'armures collantes.



TABERNACLE
dans la Cathédrale de Borgo Sansepolcro.

On dit que les bas-reliefs de Bolsène ont été exécutés aux frais du cardinal Jean de Médicis, plus tard pape sous le nom de Léon X, quand il résidait à Bolsène en qualité de légat du Saint-Siége. Comme, dans aucune autre œuvre de l'école des Della Robbia, nous ne retrouverons une telle recherche de l'étude des formes nues, on pourrait voir là une action spéciale exercée par le cardinal Jean de Médicis. Giovanni, en adoptant ce style, a voulu plaire à cette famille des Médicis qui, dans les arts plastiques, furent les véritables promoteurs du style de la Renaissance.

Le *Tabernacle* de la Cathédrale de Borgo Sansepolcro et celui de Santo Stefano in Pane près de Florence sont aussi des œuvres intéressantes de Giovanni della Robbia.

Avant d'aller plus loin, avant d'étudier les œuvres qui appartiennent à la seconde manière de Giovanni,

et qui constituent un style personnel, il faut parler de quelques travaux de caractère mal déterminé, que nous aurions pu classer dans les dernières années d'Andrea, mais qui doivent plutôt être attribués à son fils ou à ses élèves.

La *Vierge* de Gallicano, par exemple, qui est une belle œuvre, assez différente des Vierges d'Andrea, représente un style moins pur et déjà plus avancé. Ces figures, si particulièrement allongées, ces plis durs, dessinant mal les formes, cet enfant à la pose tourmentée, ces saints qui ressemblent à des bellâtres, ce n'est plus l'art d'Andrea et il suffit de comparer la partie principale du Retable avec les figures du tympan et de la prédelle qui sont copiées sur des œuvres de ce maître, pour comprendre la différence des deux styles. Il est possible que cette Vierge soit l'œuvre de Giovanni, mais on doit reconnaître que c'est une des œuvres dans lesquelles on retrouve le moins les formes familières à l'école des Della Robbia.

RETABLE
à Santo Stefano in Pane, près de Florence.

Dans le *Jugement dernier* de Volterre, daté de 1505, la figure de l'Archange Saint Michel est digne d'Andrea, mais le style des Anges qui entourent le Christ ne rappelle plus du tout le style de ce maître et rend plus vraisemblable l'attribution à Giovanni. On remarquera

MADONE ET SAINTS
dans l'église de Saint Jacques à Gallicano.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Giovanni della Robbia

le rapport qui existe entre la figure nue agenouillée devant l'Archange Saint Michel et les figures d'infirmes de deux des médaillons de la Loggia San Paolo, que nous avons précédemment proposé d'attribuer à Giovanni.

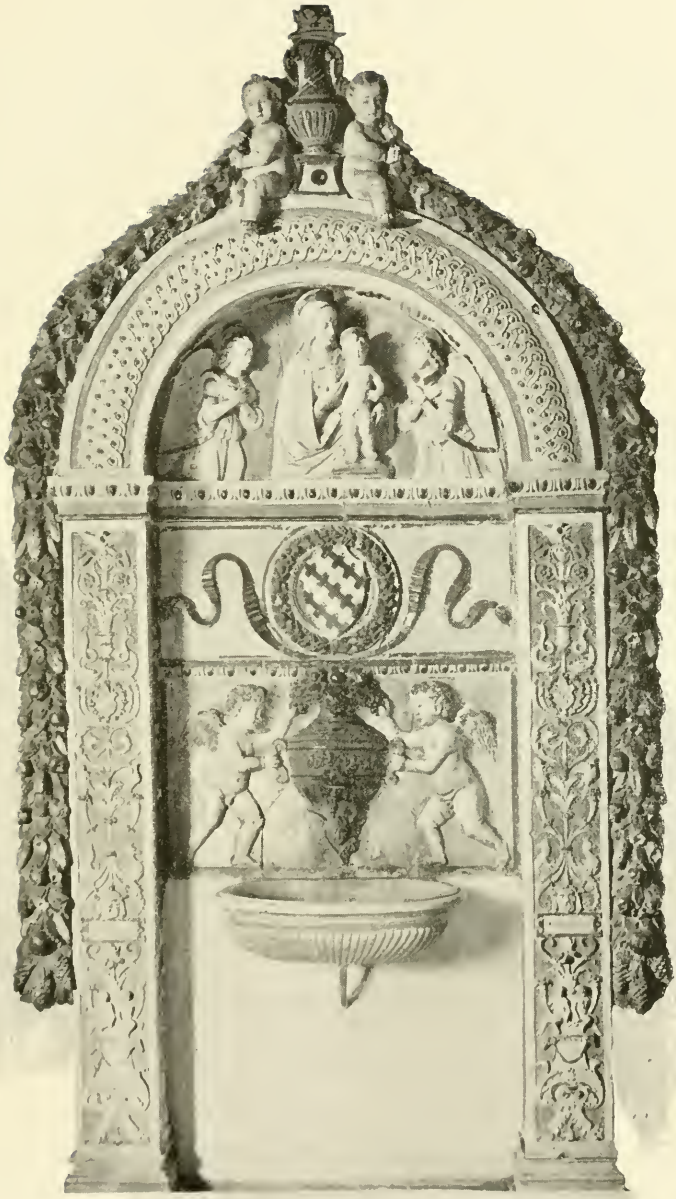
Comme œuvre très voisine du style d'Andrea, je cite encore le *Saint François instituant le Tiers Ordre,* de l'église San Girolamo, à Volterre. C'est une des œuvres où l'on pourrait avec le plus de vraisemblance supposer une collaboration du père avec le fils; le père ayant modelé l'admirable figure de Saint François et le fils, les figures lourdes et mal drapées des deux Saints placés à ses côtés.

Le *Couronnement de la Vierge* qui décore le tympan de l'église Ognissanti à Florence présente encore dans tous ses éléments essentiels le style d'Andrea ; mais l'exécution est de qualité secondaire. Les figures d'Anges sont trop courtes, les figures de la Vierge et du Christ manquent de finesse et les draperies sont grossièrement étudiées. L'œuvre cependant est d'un bel aspect général, et si elle est de Giovanni, comme nous le supposons, elle lui fait grand honneur. On remarquera que le groupe du Couronnement de la Vierge a été reproduit trait pour trait dans un des médaillons de l'Hôpital du Ceppo, à Pistoie.

Le joli *Lavabo* de l'église San Nicolò da Tolentino à Prato est daté de 1520. M. Giulio Carotti, dans un article qui prouve une étude très attentive des travaux des Della Robbia,[1] pense que l'œuvre n'est pas de Giovanni, mais d'un jeune artiste qui ressemblait

[1] *Archivio storico dell' arte,* 1891, p. 113.

JUGEMENT DERNIER
dans l'église de Saint Jérôme à Volterra.



LAVABO
dans l'église de San Niccolò da Tolentino à Prato.

plus à Andrea qu'à Giovanni et il propose d'attribuer aussi à cet artiste inconnu le Tabernacle de l'église des Saints Apôtres à Florence. La discussion de M. G. Carotti est très intéressante, mais je persiste toutefois à reconnaître dans le *Lavabo* de Prato, sinon la main de Giovanni, du moins les traits caractéristiques de sa manière. Je les reconnais dans les grossières arabesques des pilastres, semblables à celles des Fonts baptismaux de Cerreto Guidi, dans la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe jusqu'à terre, dans les plis trop sommairement traités des Anges adorant l'enfant Jésus, surtout dans les formes grosses des enfants nus qui surmontent le tympan ou soutiennent la fontaine du *Lavabo*. Il est vrai que la Vierge ne rappelle pas le type ordinaire des Vierges de Giovanni, mais cela ne doit pas nous surprendre, étant donné que Giovanni n'a pas craint d'imiter fréquemment le style de ses contemporains.

§ 2e. — SECONDE MANIÈRE.

Après avoir réuni les œuvres de caractère incertain dans lesquelles Giovanni se rattache soit à l'art de son père, soit à l'art de Desiderio, nous allons étudier une série d'œuvres, que l'on peut considérer comme représentant une seconde manière et dans lesquelles il s'affirme avec une véritable personnalité.

Giovanni n'a pas la pureté de style de son père et il ne s'est pas préoccupé au même degré que lui de la beauté des lignes ; mais il se montre son disciple fidèle par ses recherches expressives. Plus qu'Andrea encore il anime et complique la composition, se passionnant

pour la richesse et le brillant du décor. Au point de vue du coloris, il multiplie les nuances et parfois, au lieu d'avoir recours à l'émail, il se contente de peindre ses figures. Il est trop hâtif, souvent un peu vulgaire, mais, malgré ses défauts, nous pourrons admirer chez lui un certain nombre d'œuvres originales qui ne sont pas indignes d'être citées, même après les merveilleux chefs-d'œuvre de Luca et d'Andrea.

Il était dans la destinée de l'art des Della Robbia de se rapprocher de plus en plus de la manière des peintres. Giovanni trouvait le procédé de l'émail trop lent et trop sommaire; et il le supprima souvent pour colorer directement la terre cuite; et ainsi il pouvait nuancer avec plus de finesse le coloris des mains et du visage, donner plus de force aux colorations des vêtements et reproduire avec plus de détails les fonds de paysage. Mais il n'est pas démontré que ces efforts aient été suivis d'une réussite complète. Nous restons hésitants devant de telles tentatives, et si l'art de Luca et d'Andrea, dans son extrême simplicité, s'impose à nous avec toute l'autorité des véritables chefs-d'œuvre, il nous semble que Giovanni, dans ses recherches trop compliquées, ait réellement demandé à la sculpture plus qu'elle ne pouvait donner et qu'il ait, par la prédominance accordée

LA NATIVITÉ
de Barga.

aux colorations, trop subordonné cette puissance de la ligne qui doit toujours rester l'essence même de toute œuvre sculptée.

En peignant ses sculptures, Giovanni, il est vrai,

LA NATIVITÉ
de l'église des Anges à la Verna.

n'inventait rien. Il ne faisait que reprendre cet emploi de la polychromie qui avait eu tant de succès au moyen-âge. Mais ce qui fut son apport personnel et ce que l'on peut considérer comme le côté le plus défectueux

de son art, ce fut l'emploi de la polychromie pour colorer les parties planes de ses reliefs et les transformer en véritables tableaux.

De toute façon, les recherches de Giovanni étaient un coup porté à l'art de la terre cuite émaillée qui, à vrai dire, n'a existé dans toute sa pureté qu'entre les mains de Luca et d'Andrea.

Les œuvres de Giovanni dont nous allons parler ont été faites de 1510 à 1527. Nous n'essaierons pas d'établir entre elles une classification chronologique. Ce serait une étude difficile à faire et ne présentant qu'un faible intérêt. Nous adopterons pour parler de ces œuvres la division par ordre de sujets.

La Nativité. — Il semble que le motif de la *Nativité* ait été le motif favori de Giovanni. Il n'a fait aucune œuvre qui soit plus belle que les *Nativités* de Barga, de la Verna, ou de Città di Castello.

La *Nativité* de l'église des Capucins de Barga est le point culminant de l'art de Giovanni. A ce moment, il est moins hâtif que dans les œuvres postérieures à 1520, il est plus voisin de l'art de son père et conserve encore intacte toute l'ardeur de sa foi chrétienne. L'œuvre est exquise de sentiment; la Vierge se penchant vers l'enfant Jésus est une admirable figure exprimant toutes les joies de l'amour maternel. Les Saints qui entourent la Crèche: Saint Jérôme et Saint François, sont d'un sentiment moins ascétique que dans les œuvres d'Andrea, de formes moins décharnées, et, comme la Vierge et Saint Joseph, portent sur leurs visages l'expression du plus tendre amour. Le sommet de la composition est orné de têtes de Chérubins et de figures d'Anges, disposées avec une véritable entente du sentiment décoratif.

LA NATIVITÉ
du Musée de Città di Castello.

La *Nativité* de la Verna, aussi fine d'exécution que celle de Barga, la rappelle dans ses traits essentiels et

n'en diffère que par le groupe des Anges chantant dans le ciel.

LA NATIVITÉ
de l'église de Saint Laurent à Bibbiena (Casentino).

Dans l'*Adoration des bergers* de Città di Castello la disposition du motif principal est sensiblement la même;

mais les figures des Saints sont remplacées par des bergers, et le fond de la composition, au lieu d'être uni, représente des mouvements de collines, au travers desquelles cheminent des bergers avec leurs troupeaux L'œuvre est d'aussi belle qualité que la *Nativité* de Barga.

La *Nativité* de Bibbiena a beaucoup de rapports, par la disposition générale, avec la *Nativité* de Città di Castello, mais elle est d'une époque plus tardive. Giovanni connaissait les œuvres de Raphaël, à qui il a emprunté la figure de Saint Joseph.

Une *Nativité* du Bargello présente cette intéressante particularité qu'elle est datée de 1521. Elle est très loin d'égaler en beauté les œuvres précédentes et elle nous prouve que, vers 1521, l'atelier de Giovanni livrait des œuvres bien secondaires. Cette œuvre, étant signée et datée, et placée au Musée National de Florence, sert le plus souvent de base aux jugements que l'on porte sur le style de Giovanni et peut justifier la trop grande sévérité de certains critiques.

L'*Adoration des bergers* de l'église Sainte Claire de Monte Sansavino, qui rappelle l'*Adoration des bergers* de Città di Castello, n'est pas d'une qualité supérieure à la *Nativité* du Bargello.

A un degré inférieur encore sont la *Nativité* de Sainte Marie delle Grazie, dans le Casentino, la *Nativité* de Poppi et une *Nativité* du Bargello, qui sont une réplique l'une de l'autre. Dans ces deux dernières œuvres on voit dans le sommet une ronde d'Anges, copiée sur le retable d'Antonio Rossellino, à Naples. Ce sont là des œuvres grossières et tardives, dans lesquelles, sans doute, Giovanni n'a pas eu la moindre part.

L'Assomption. — L'Assomption de l'église des Capucins de Barga est d'une beauté égale à la *Nativité* de la même église. Ce sont les chefs-d'œuvre du maître. Le motif de Giovanni est traité dans la forme même adoptée par Andrea dans la Madone de la Cintola, de la Verna. La comparaison des deux œuvres montrera les différences qui existent entre le style de Giovanni et celui d'Andrea. Si Giovanni est très inférieur à Andrea dans le style des figures et, notamment, dans les figures de Saints agenouillés autour du tombeau de la Vierge, il montre plus de richesse d'invention dans le groupe des Anges et dans la disposition de la prédelle, qui est tout à fait exquise. On admirera l'expression de bonheur que Giovanni a si bien su rendre dans le visage de la Vierge.

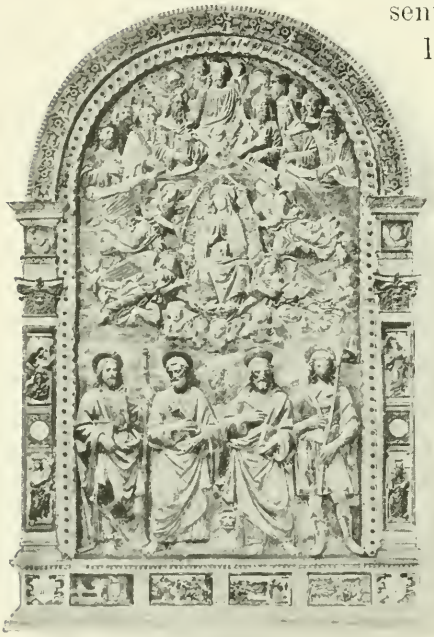
L'ASSOMPTION
de l'église des Capucins à Barga.

Il existe à Barga, dans l'église delle Monache, une autre *Assomption* qui, sans avoir la même valeur que celle des Capucins, doit être considérée comme une œuvre de Giovanni. Une répétition partielle de cette œuvre est à l'église de Sainte Marie à Casavecchia de San Casciano (n° 15326 d'Alinari).

C'est le motif de l'*Assomption* que représente le beau retable du *Camposanto* de Pise, œuvre certaine de Giovanni, datée de l'année 1520. La belle disposition

de la Vierge dans le ciel, entourée par les Anges et la Cour céleste, les nobles et majestueuses figures de Saints placées à ses pieds, nous rappellent les grands retables des peintres de la fin du XVe siècle, des Pérugin et des Botticelli.

L'*Assomption* de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie, présente de grandes analogies avec l'Assomption de Pise et c'est un argument non négligeable pour justifier l'attribution à Giovanni des sculptures de cet Hôpital.



L'ASSOMPTION
du Camposanto de Pise.

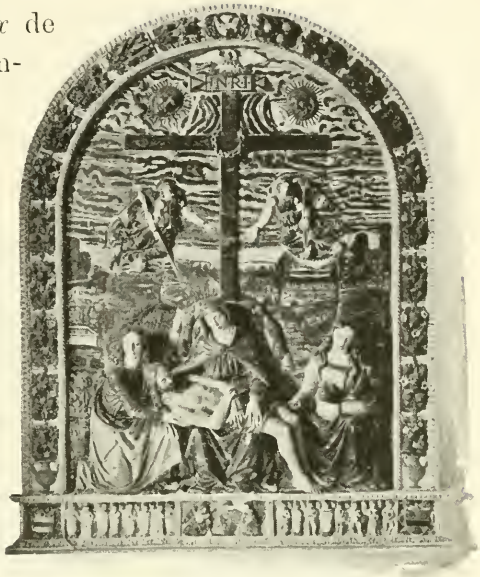
Déposition de la Croix. — La *Déposition de la Croix* du Bargello est une des plus belles œuvres de Giovanni qui existent à Florence. C'est déjà toutefois une œuvre tardive: les deux Anges, qui volent dans le ciel et qui rappellent les Anges de Verrocchio, ne valent pas les Anges créés par Giovanni en imitation de ceux d'Andrea, notamment les Anges de la *Nativité* et de l'*Assomption* de Barga. On remarquera la grande importance prise par le paysage où, dans le lointain, est représentée, non plus en émail, mais simplement en peinture, toute une foule de petits personnages. La beauté de cette œuvre consiste surtout dans les figures expressives de la Vierge, de la Madeleine et de Saint Jean.

La *Déposition de la Croix* de Bibbiena est une œuvre composée tardivement avec des éléments qui sont tous empruntés à l'art d'Andrea.

La *Déposition* de la Verna est une œuvre de l'atelier de Giovanni.

L'Annonciation. — La plus belle *Annonciation* que l'on puisse attribuer à Giovanni est celle de la Casa Sorbi à Florence (n° 1923 d'Alinari).

On voit d'autres exemplaires de ce motif au Château de Vincigliata près de



DÉPOSITION DE LA CROIX
du Musée National de Florence.

L'ANNONCIATION
de Vincigliata près de Florence, propriété de M. le Comm. Temple Leader.

Florence, à l'Hôpital del Ceppo (n° 20602 d'Alinari), à l'église San Frediano de Lucques (n° 8209 d'Alinari).

La Visitation. — Ce motif est reproduit dans un des médaillons de l'Hôpital del Ceppo, en demi-figures à l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole et à l'église de

L'ANNONCIATION

de la Casa Sorbi au Borgo San Jacopo à Florence.

San Stefano à Lamporecchio. Cette dernière œuvre présente cette singulière particularité que les pilastres sont décorés de diverses scènes de la vie du Christ, traitées d'une manière assez confuse. Toutes ces œuvres sont de valeur secondaire.

Dans l' **Incrédulité de Saint Thomas**, qui était autre-

fois à l'église San Jacopo de Ripoli et qui est aujourd'hui dans le Conservatorio della Quiete, nous trouvons une copie presque littérale du groupe de Verrocchio à Or San Michele. Nous avons vu déjà, à différentes reprises, quelle profonde influence Verrocchio avait exercée sur Giovanni ; mais nulle part cette influence ne se montre aussi saisissante que dans ce groupe de

L'INCRÉDULITE DE SAINT THOMAS
jadis à San Jacopo de Ripoli à Florence.

l'*Incrédulité de Saint Thomas*. L'œuvre me paraît assez belle pour devoir être attribuée à Giovanni lui-même, et nous trouvons du reste dans la complication du paysage et dans l'excès de la polychromie le style ordinaire de ce maître.

Cette œuvre avait pour pendant, dans la même église, le **Christ en jardinier apparaissant à la Madeleine.** La figure du Christ, trop courte et trop épaisse, n'est

pas d'un grand caractère, mais la figure de la Madeleine est tout à fait charmante.

Nous savons par Vasari que Francesco Rustici avait fait pour le Couvent de Sainte Lucie un bas-relief représentant le *Christ apparaissant à la Madeleine* et qu'il avait fait émailler ce bas-relief par Giovanni della Robbia. M. Cavallucci se demande si ce bas-relief ne

LE CHRIST EN JARDINIER APPARAISSANT A LA MADELEINE
jadis à San Jacopo de Ripoli.

serait pas celui qui se trouve aujourd'hui au Musée du Bargello et qui provient de l'église Sant'Onofrio ; mais il est assez difficile de parler du style de Rustici, que nous ne connaissons que par les trois statues de la *Prédication de Saint Jean,* au Baptistère de Florence.

Les Fonts baptismaux de Cerreto Guidi, datés de 1511, prouvent qu'à cette époque, l'atelier de Giovanni empruntait un peu partout le motif de ses compositions.

Ces *Fonts baptismaux* sont décorés de six bas-reliefs représentant : l'Apparition de l'Ange à Zacharie, la Naissance de Saint Jean, le Grand Prêtre écrivant le nom

FONTS BAPTISMAUX
de Cerreto Guidi.

de Jean, Saint Jean enfant, le Baptême du Christ, la Décapitation de Saint Jean. L'imitation de Ghirlandajo se reconnaît dans quelques figures, par exemple dans celle de Zacharie, mais c'est l'imitation de Verrocchio

surtout qui est prépondérante, par exemple, dans la Décapitation et dans le Baptême. Ces Fonts baptismaux sont, avec l'Autel de Saint Médard, une des œuvres les plus surchargées de Giovanni.

Madones. — Dans la représentation des Madones nous allons rencontrer des œuvres très belles, de même qualité que les *Nativités* de Barga, de la Verna et de Città di Castello, que les *Assomptions* de Pise et de Barga, et que la *Déposition de Croix* du Bargello.

La plus belle est la *Madone entourée de Saints* d'Arezzo. C'est une œuvre très importante: quatre Saints entourent la Vierge; au-dessus d'elle est la colombe du Saint-Esprit et Dieu le Père avec son cortége d'Anges; sur la prédelle trois bas-reliefs représentent la Communion de la Madeleine, la Nativité, et le martyre de Sainte Apollonie.[1]

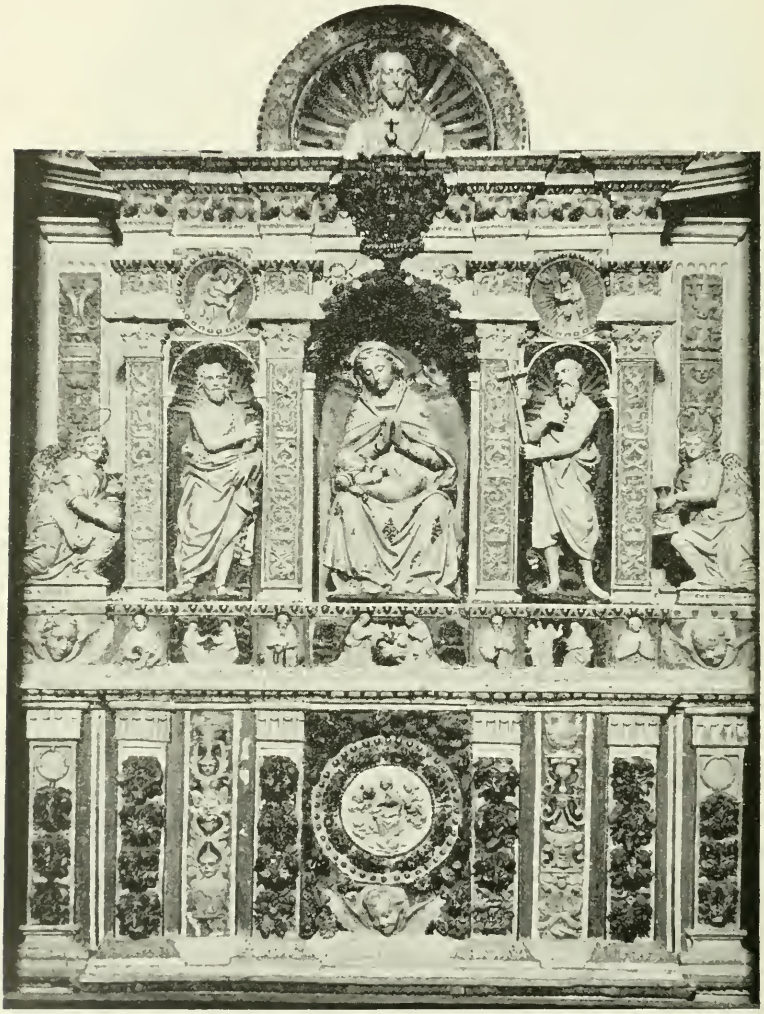
Grâce aux recherches de M. Anselmi, nous connaissons la date de l'*Autel de Saint Médard* in Arcevia (1513) qui représente une Madone ayant à ses côtés Saint Jean Baptiste et Saint Jérôme. En raison de la beauté de cette Vierge et de ces deux figures de Saints, M. Anselmi persiste, malgré la publication des documents qu'il fait connaître, à penser que ces trois statues sont de la main d'Andrea. Ces trois statues sont très belles en effet, mais ce n'est pas une raison pour ne pas les attribuer à Giovanni. A mon sens, ces statues ne rappellent pas la manière d'Andrea et, en l'absence même de documents, c'est à Giovanni que nous les aurions attribuées. L'Autel de Saint Médard doit être considéré

[1] Le bras de l'enfant Jésus a été cassé et a subi une maladroite restauration.

MADONE ET SAINTS

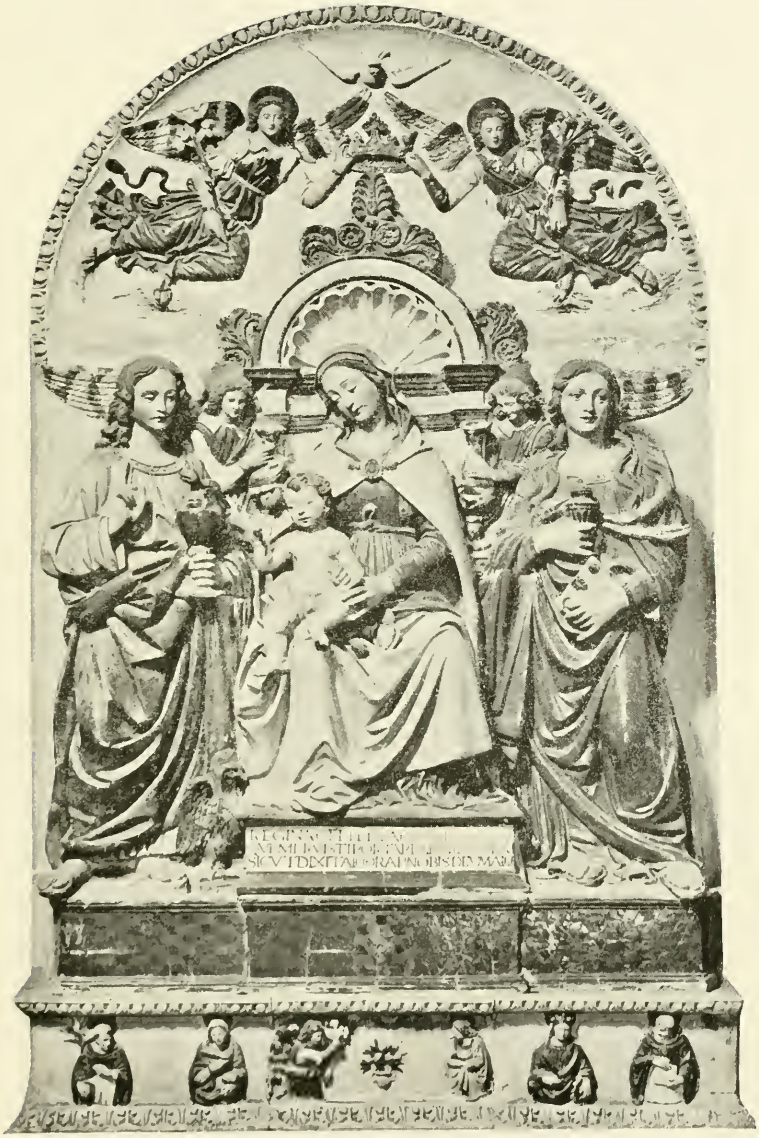
dans la Cathédrale d'Arezzo.

comme une des œuvres les plus caractéristiques du style de ce maître.



AUTEL DE SAINT MÉDARD.
Arcevia.

La *Madone* de l'église Santa Croce, à Florence, représente l'art de Giovanni à une période plus avancée.



VIERGE ET SAINTS.

Santa Croce à Florence.

Les deux grandes figures de *Marie Madeleine* et de *Saint Jean évangéliste,* qui sont placées aux côtés de la Vierge, dans une forme nouvelle et tout à fait heureuse, font songer aux nobles figures de Luca Signorelli.

De même valeur est l'important Tabernacle de la Via Nazionale représentant la *Vierge entourée de Saints.* C'est une des œuvres les plus somptueuses de Giovanni. Quoiqu'elle ne soit pas signée et qu'elle ne porte qu'une indication de date (1522), elle doit être tenue pour une œuvre certaine de ce maître.

MADONE
du Château de Vincigliata, près de Florence.

Nous ne connaissons aucune autre Madone de l'atelier de Giovanni qui puisse être comparée à celles dont nous venons de parler. S'il fallait énumérer les Madones de qualité secondaire qui ont été produites par les élèves de Giovanni, la liste serait interminable; nous nous contenterons de citer la Vierge de la Collegiale d'Empoli (n° 9677 d'Alinari), la Madone de l'église de San Giovanni in Sugana de San Casciano (n° 15324 d'Alinari), la Vierge de l'église

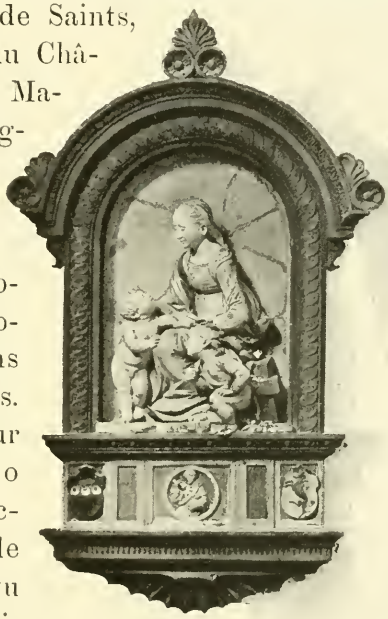
TABERNACLE DELLE FONTICINE

Giovanni della Robbia

de l'Annunziata à Arezzo (n° 9713 d'Alinari), la Vierge du Séminaire de Fiesole (n° 3292 d'Alinari), la Vierge du Palais de la Préfecture de Montepulciano (n° 9182 d'Alinari) et une Vierge à peu près semblable du Bargello (n° 2771 d'Alinari).

Parmi les Madones de petites dimensions, représentées seules, sans cortége de Saints, je citerai, deux Madones du Château de Vincigliata et la Madone de Monte Oliveto Maggiore (n° 9152 d'Alinari).

Nous avons montré à différentes reprises comment Giovanni della Robbia avait demandé les modèles de ses compositions aux artistes contemporains. Il s'est inspiré tour à tour de Desiderio, d'Antonio Rossellino et de Verrocchio. Dans la Nativité de Bibbiena nous l'avons vu copier Raphaël. Cette imitation de Raphaël est encore plus sensible dans une Madone du Palais Vieri-Canigiani (autrefois Palais Bardi) qui est la reproduction littérale de la Belle Jardinière du Musée du Louvre.



MADONE
du palais du Marquis Vieri-Canigiani.

Saints. — Dans l'église de Bolsène, où nous avons admiré un riche Tabernacle de Giovanni, est une exquise figure de *Martyre* qui, si elle est de Giovanni, comme nous le pensons, est un des plus grands titres de gloire de

ce maître. Cette ravissante statue de jeune fille est digne de figurer à côté de la Sainte Cécile de Maderni (p. 221).

La *Sainte Lucie*, de Santa Maria à Ripa, est justement célèbre. C'est une figure très noble, dans un beau sentiment religieux, qui, par son type un peu gros, son caractère robuste, rappelle bien les traits que nous avons remarqués dans la plupart des œuvres de Giovanni.

SAINTE LUCIE
dans l'église de Sainte Marie à Ripa (Empoli).

Nous pourrions citer un assez grand nombre de belles statues de Saints, produites par l'atelier de Giovanni. Nous signalerons seulement le Saint Laurent de Brancoli (n° 8387 d'Alinari), le Saint Pierre Martyr d'Arezzo (n° 9718 d'Alinari), qui sont de belles œuvres, et nous rappellerons que les Médaillons de Saints provenant de la Chartreuse de Florence sont une œuvre certaine de Giovanni, faite en 1522. Ces Médaillons sont particulièrement intéressants, parce que, plus que dans aucune œuvre des Della Robbia, on y trouve la marque de l'influence de l'art antique : la figure de Sainte Marie-Madeleine est une véritable copie d'une tête grecque.

Nous reproduisons encore deux figures de Saints

du Château de Vincigliata qui possède une intéressante collection de terres cuites de Giovanni della Robbia. Il existe dans cette collection une très curieuse figure qui est une rareté dans l'œuvre des Della Robbia. C'est une figure de berger en ronde bosse, qui, peut-être, faisait partie, à l'origine, d'une Adoration des bergers.

SAINTE MARIE MADELEINE.

SAINTE APOLLONIE.

Cloître de la Chartreuse de Florence.

Un buste d'enfant du Musée du Bargello, qui rappelle le charmant Saint Jean Baptiste d'Antonio Rossellino, doit être considéré comme une excellente œuvre de Giovanni (p. 276).

Il ne nous reste plus, pour terminer cette rapide revue des œuvres de Giovanni, qu'à parler de la décoration de l'Hôpital del Ceppo à Pistoie. Il est vrai que nous ne pouvons pas lui attribuer cette œuvre avec certitude, car nous n'y sommes autorisés par au-

SAINT FRANÇOIS
du Château de Vincigliata.

SAINTE CLAIRE
du Château de Vincigliata.

cun document, mais je pense, avec MM. Cavallucci et Molinier, que cette attribution est aussi vraisemblable que possible. Sans entrer dans les détails de cette discussion, je me contenterai de signaler les analogies que présentent les sculptures de l'Hôpital del Ceppo avec d'autres œuvres de Giovanni, par exemple :

L'*Assomption* avec l'Assomption de Pise.

Le *Couronnement de la Vierge* avec le Tympan de l'église Ognissanti.

Les figures nues de la *Distribution des vêtements aux pauvres* avec les figures nues du Tabernacle de Bolsène.

Les arabesques des pilastres avec les arabesques du Tabernacle de Bolsène.

STATUETTE DE BERGER.
Collection
de M. le Comm. Temple Leader
au Château de Vincigliata
(Florence).

La décoration de l'Hôpital de Pistoie comprend une frise représentant, en sept bas-reliefs, les sept *Œuvres de Miséricorde*. Ces bas-reliefs sont séparés les uns des autres par des figures de *Vertus*, placées debout entre deux pilastres. En outre, sept médaillons représentent les Armoiries des Médicis, de l'Hôpital et de la ville de Pistoie, et plusieurs scènes de la vie de la Vierge, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Ascension*, le *Couronnement*.

LA CHARITÉ
à l'Hôpital du Ceppo à Pistoie.

Les sept *Œuvres de Miséricorde*, de beaucoup la partie la plus intéressante de cette décoration, sont :

1. Loger les voyageurs.
2. Distribuer des vêtements aux pauvres.
3. Donner à manger aux pauvres.
4. Donner à boire aux pauvres.
5. Visiter les prisonniers.
6. Visiter les malades.
7. Ensevelir les morts.

Toute cette œuvre a une grande unité et a été faite à la même époque de 1520 à 1525, sauf le bas-

relief de la *Distribution des boissons*, qui n'a été fait qu'un demi-siècle plus tard, en 1585, par un artiste dont le nom nous a été conservé, Filippo Paladini. Comme ce bas-relief est assez beau, surtout en raison d'une figure de femme, imitée de Raphaël, on le choisit de préférence lorsqu'on veut graver un des motifs de l'Hôpital du Ceppo, mais on choisit ainsi, pour faire

COURONNEMENT DE LA VIERGE
dans l'Hôpital du Ceppo à Pistoie.

connaître le style de Giovanni, précisément la seule œuvre qui ne soit pas de lui.

Cette œuvre de l'Hôpital du Ceppo, quoique bien différente de toutes les œuvres des Della Robbia que nous avons étudiées jusqu'à présent, n'est cependant pas en contradiction avec les principes généraux qui les ont inspirées. Nous retrouvons cette fidélité à la nature, qui, quoique dégénérant ici en une étude peu châtiée des formes, en un naturalisme un peu vulgaire,

doit néanmoins être considérée comme l'héritage de l'art des Della Robbia.

On admirera, dans ces bas-reliefs, la composition claire et bien ordonnée, la beauté des figures des pères hospitaliers, qui sont de véritables portraits; on remarquera surtout, dans le bas-relief de la *Distribution des vêtements*, les belles figures nues, seule partie

L'ASSOMPTION
à l'Hôpital du Ceppo à Pistoie.

de cette œuvre qui indique que Giovanni appartient à l'âge de la Renaissance.

Qu'est-ce que l'art des Della Robbia serait devenu dans cet âge nouveau ? Nous ne pouvons le savoir, car la décoration de l'Hôpital du Ceppo est la dernière œuvre importante de cette école. Giovanni meurt peu de temps après l'achèvement de ce travail et, après

sa mort, si son atelier continue à produire encore de très nombreuses terres émaillées, aucun artiste de valeur ne se révèle, et l'on peut vraiment dire que le grand art des Della Robbia disparaît avec lui.

***

Dans cette étude sur les Della Robbia nous avons supprimé les longues descriptions, nous contentant de contrôler l'authenticité des œuvres et de les classer pour les présenter au lecteur dans un ordre méthodique.

Cet art, en effet, ne demande pas de savants commentaires. Pour en parler il faudrait laisser la langue glacée de la critique et emprunter les paroles ardentes, les hymnes passionnés des moines du moyen-âge. N'est-ce pas le sentiment même d'Andrea, l'ardeur de sa foi religieuse et la tendresse de son amour maternel que nous retrouvons dans ces strophes de Giovanni Dominici ? [1]

Dis-moi, douce Marie, avec quelle ardeur
Tu contemplais ton fils, le Christ mon Dieu !...
Oh ! quelle joie tu avais, oh ! quels transports,
Lorsque tu le tenais dans tes bras....
Ne l'embrassais-tu pas alors sur son visage ?
Oui, j'en suis sûr, et tu l'appelais : ô mon fils....
Lorsque parfois, durant le jour, il s'endormait,
Toi, voulant réveiller ton Paradis,
Bien doucement tu t'approchais pour le surprendre,
Et tu plaçais ton visage contre son saint visage....
Combien de fois lorsqu'il jouait avec de petits enfants
Tu t'empressais de l'appeler
Disant en toi-même : Toi, tu t'amuses,
Mais, moi, cela ne fait pas mon affaire.
Alors tu le prenais dans tes bras
Avec une ardeur d'amour que ton cœur seul a pu connaître.

[1] Père dominicain qui vivait, à Florence, au début du XVe siècle.

Dans l'art des Della Robbia ce sont les sentiments de bonté, de tendresse et d'amour qui prédominent. Pendant tout un siècle il semble qu'ils n'aient eu qu'une pensée, celle d'écrire un poème en l'honneur de la Vierge Marie. Sans faire de grands efforts pour trouver des motifs nouveaux, ils ont répété, sans jamais se lasser, le même hymne d'amour ; et l'on peut bien vraiment dire que, parmi toutes les immortelles créations du génie italien, les plus tendres et les plus séduisantes sont les Litanies des Della Robbia.

MADONE
du Château de Vincigliata (Florence).

FRISE DE L'HOPITAL DU CEPPO A PISTOIE.
Distribution des vêtements.

BIBLIOGRAPHIE.

BARBET DE JOUY. — *Les Della Robbia*, 1855.

BODE. — *Die Künstlerfamilie della Robbia.*

» — *Italienische Bildauer der Renaissance*, page 69. Article sur Luca et Andrea, spécialement consacré aux sculptures du Musée de Berlin.

» — *La Renaissance au Musée de Berlin.* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888.)

» — *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche* (Catalogue dans lequel on trouvera reproduites la plupart des œuvres des Della Robbia existant au Musée de Berlin), 1888.

» — *Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze.* (*Archivio storico dell'arte*, 1889, page 1 et 262.)

BODE et BURCKHARDT. — *Le Cicerone*, édition française, page 354.

CAVALLUCCI et MOLINIER. — *Les Della Robbia.* La monographie la plus complète qui ait été écrite sur ces artistes. On y trouvera notamment un catalogue de leurs œuvres comprenant 481 pièces et une étude très détaillée sur un maître, dont nous n'avons pas parlé, Girolamo della Robbia, l'architecte de François Ier.

PERKINS. — *Les sculpteurs italiens,* t. I, page 226.

CICOGNARA. — *Storia della scultura,* t. IV, chap. V.

RIO. — *L'Art chrétien,* 1874, t. I, page 427.

MÜNTZ. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* 1er vol., page 553; 2e vol., page 477.

» — *Florence et la Toscane.*

ANSELMO ANSELMI. — *Nuovi documenti sull'altare robbiano nella chiesa di San Medardo in Arcevia.* (*Archivio storico dell'arte,* 1888, page 369.)

» — *Le maioliche dei Della Robbia nella provincia di Pesaro-Urbino.* (*Archivio storico dell'arte,* 1895, page 435.)

ETTORE GENTILI. — *La Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Viterbo.* (*Archivio storico dell'arte,* 1888, page 409.)

D. GNOLI. — *Fra Mattia della Robbia.* (*Archivio storico dell'arte,* 1889, page 82.)

GIULIO CAROTTI. — *Il Tabernacolo con nicchia per le abluzioni, nella sacrestia della chiesa di San Niccolò da Tolentino in Prato.* (*Archivio storico dell'arte,* 1891, page 112.)

UMBERTO ROSSI. — *Il Museo nazionale di Firenze nel triennio 1889-91.* (*Archivio storico dell'arte,* 1892, page 1.)

FARABULINI. — *Sopra un monumento della scuola di Luca della Robbia.* Roma, 1886.

ALLAN MARQUAND. — *Andrea della Robbia's Assumption of the Virgin in the Metropolitan Museum.* (*The American Journal of Archæology.* Décembre, 1891.)

ALLAN MARQUAND. — *A search for Della Robbia monuments in Italy* (*Scribner's Magazine*. Décembre, 1893.)

» — *Some unpublished monuments by Luca della Robbia.* (*The American Journal of Archæology*, vol. VIII, 1893.)

» — *The Madonnas of Luca della Robbia.* (*The American Journal of Archæology*, vol. IX, 1894.)

» — *Luca della Robbia and his use of glazed terra-cotta.* (*The Brickbuilder*. Décembre 1895.)

» — *Andrea della Robbia and his Altar-pieces.* (*The Brickbuilder*. Août 1896.)

CHRIST
de la Collection du Marquis Viviani della Robbia.

FRISE DE L'HOPITAL DU CEPPO A PISTOIE.
Visite des malades.

TABLE DES GRAVURES.

Vue de Florence . . . . . Page 1

LUCA DELLA ROBBIA.

Cantoria. Vue d'ensemble. *Hors texte.* (*Frontispice*).
» Relief du soubassement. Tambourins 18
» » Chœurs d'enfants 18
» » Cymbales 18
» Relief latéral. Chanteurs 21
» » » 22
» Relief de la partie centrale. Tympanum et Cithara. *Hors texte.*
Bas-reliefs du Campanile. Tubalcaïn 138
» Orphée 25
» L'Arithmétique 129
» La Philosophie 130
» La Grammaire 26
Bas-reliefs de l'Autel Saint Pierre. Saint Pierre délivré de prison. (*Titre*).
» Crucifiement de Saint Pierre 27
Tabernacle de Peretola 28
La Résurrection. du Dôme 31
L'Ascension. du Dôme 33
Porte de la Sacristie du Dôme. Ensemble 36
» La Vierge 38
» Saint Marc évangéliste 38
» Une tête de l'encadrement 139

Porte de la Sacristie du Dôme. Une tête de l'encadrement. Page 139
» » » » 141
» » » » 141
Anges de la Sacristie du Dôme 41
Christ, de San Miniato 44
Plafond de la Chapelle du Crucifix à San Miniato..... 13
Monument de l'Évêque Federighi. *Hors texte.*
Voûte de la Chapelle Portogallo à San Miniato 48
La Tempérance, du Musée de Cluny..... 49
La Justice, du Musée de Cluny 50
Frise de la Madone de San Pierino 54
Armoiries de l'Art de la Soie, à Or San Michele..... 53
» du Conseil des Marchands, à Or San Michele 55
» des Pazzi, au Palais Quaratesi..... 57
» » détail..... 58
» des Serristori, au Palais Quaratesi..... 59
» du roi René d'Anjou, du South Kensington Museum. 61
» de l'Art des Maîtres de pierre, à Or San Michele... 65
Coupole du Portique de la Chapelle Pazzi 66
Église de l'Impruneta. Tabernacle de la Vierge 69
» Tabernacle de la Sainte Croix..... 77
» Anges du Tabernacle de la Sainte Croix..... 78
» » » » 79
» Plafond du Baldaquin de la Chapelle de la Sainte Croix. 80
» Frise du Baldaquin » . 81
» Le Christ en croix adoré par la Vierge et Saint Jean. 83
Chapelle Pazzi. Saint Thomas, apôtre..... 84
» Saint Mathieu » 84
» Saint André » 85
» Saint Luc, évangéliste 86
» Saint Marc » 86
» Saint Mathieu » 87
» Saint Jean » 87
Voûte de l'église San Giobbe, à Venise (fragment)..... 91
Dieu le Père entre deux Anges, du Musée du Dôme..... 93
Mois, du South Kensington Museum..... 95
Madone d'Urbino..... 100
» de la Porte du Dôme..... 38
» aux roses, du Bargello..... 101
» de l'Hôpital des Innocents 102
» d'Or San Michele..... 103

Madone de San Pierino. *Hors texte.*
» de la Via dell'Agnolo..... Page 105
» de l'Impruneta..... 106
» » 107
» à la pomme, du Bargello..... 108
» avec l'enfant au maillot, du Bargello..... 109
» Carlo Viviani della Robbia..... 110
» Drury Fortnum..... 112
» Frescobaldi..... 120
» de Berlin (n° 116[B])..... 123
» » (n° 116[A])..... 124
» » (n° 116)..... 124
» entre deux Anges, de Berlin..... 125
» entre deux Saints, de Berlin..... 126

ANDREA DELLA ROBBIA.

Enfant de l'Hôpital des Innocents..... 153
» » » 154
» » » 155
» » » 156
Adoration de l'enfant, Couvent de la Verna. *Hors texte.*
Madone agenouillée du Bargello..... 157
» » » 158
» » » 159
» » du Musée de Cluny..... 160
L'Annonciation, Couvent de la Verna. *Hors texte.*
Madone de la Cintola, Couvent de la Verna..... 162
Retable de Sainte Marie des Anges, à Assise..... 163
Retable de Gradara..... 165
Madone, du Musée du Dôme..... 143
Vierge des Architectes, du Bargello..... 167
Vierge dans un cadre rond, du Bargello..... 168
Madone de Prato..... 168
Le Couronnement de la Vierge, de Sienne..... 169
Vierge et Saints, du Camposanto d'Arezzo..... 170
Vierge et Saints, de Santa Croce..... 171
Madone du Bertello..... 172
Tabernacle de l'Oratoire de la Miséricorde, à Montepulciano... 173
La Crucifixion, de la Verna..... 175
Saint François, de la Verna..... 176

La Crucifixion, d'Arezzo ..... Page 177
L'Ascension, de la Verna 178
L'Assomption, de Città di Castello 178
La Pentecôte, de Memmenano 179
La Visitation, de Pistoie 181
L'Adoration des Mages, de Londres 183
L'Adoration des bergers, de Sansepolcro 185
L'Annonciation, de l'Hôpital des Innocents 186
Évangéliste de la Madone delle Carceri, à Prato 187
» » » » » 187
» » » » » 187
» » » » » 187
Guirlande » » » » 188
» » » » » 188
Saint Georges, de Brancoli 189
Madone de la Cintola, de Santa Fiora 191
Madone de la Cintola, de Foiano 193
Baptême du Christ, de Santa Fiora 194
Autel de marbre, d'Arezzo 196
Vierge au coussin, du Bargello 198
Christ, du Mont de Piété 200
Madone de la Cathédrale de Pistoie 201
» del Soccorso, d'Arezzo 199
» de Santa Maria Nuova 202
» de Stia 203
Retable de Varramista 205
Voûte du Porche de la Cathédrale de Pistoie 206
Ornement de la collection du Marquis Viviani della Robbia 207
» » » » 207
Guirlande du Musée du Bargello 208
Buste Almadiano 210
Madone, de Viterbe 210
Retable de Camaldoli 211
Retable de la Verna 213
Christ, de Fiesole 218
Madone, de la Via della Scala. *Hors texte.*
Rencontre de Saint François et de Saint Dominique. Loggia San Paolo 214
Portrait. Loggia San Paolo 215
Buste de Saint Bernardin. Loggia San Paolo 220
Résurrection de l'Académie des Beaux Arts 216

GIOVANNI DELLA ROBBIA.

Lavabo de Sainte Marie Nouvelle, Florence. *Hors texte.*
Tabernacle des Saints Apôtres, Florence..... Page 230
» de Bolsena..... 231
» de Borgo Sansepolcro..... 232
» de San Stefano in Pane..... 233
Madone et Saints, de Gallicano..... 234
Jugement dernier, de Volterre..... 236
Saint François instituant le Tiers Ordre, de Volterre..... 227
Couronnement de la Vierge, de l'église Ognissanti, à Florence. *Hors texte.*
Lavabo de San Niccolò da Tolentino, à Prato..... 237
La Nativité, de Barga..... 239
» de la Verna..... 240
» de Città di Castello..... 242
» de Bibbiena..... 243
L'Assomption, de Barga..... 245
» de Pise..... 246
La Déposition de la Croix, du Bargello..... 247
L'Annonciation, de la Casa Sorbi, à Florence..... 248
» de Vincigliata..... 247
L'Incrédulité de Saint Thomas, à Florence..... 249
Le Christ en jardinier apparaissant à la Madeleine, à Florence. 250
Fonts baptismaux, de Cerreto Guidi..... 251
Madone et Saints, d'Arezzo..... 253
Autel de Saint Médard, à Arcevia..... 254
Vierge et Saints, à Santa Croce, à Florence..... 255
Vierge et Saints, Via Nazionale, à Florence. *Hors texte.*
Madone, de Vincigliata..... 256
» » 265
» du palais Canigiani..... 257
Sainte Christine, de Bolsena..... 221
Sainte Lucie, d'Empoli..... 258
Statuette de berger, de Vincigliata..... 260
Sainte Marie Madeleine. Médaillon de la Chartreuse de Florence. 259
Sainte Apollonie. Médaillon de la Chartreuse de Florence..... 259
Saint Ansano. Médaillon de la Chartreuse de Florence..... 226
Saint, de Vincigliata..... 260
Sainte, de Vincigliata..... 260

Buste d'enfant, du Bargello ..... Page 276
Christ, de la collection Viviani della Robbia 269
Hôpital del Ceppo de Pistoie. Distribution des vêtements 267
» Visite des malades 271
» Distribution des boissons 277
» L'Assomption 263
» Le Couronnement de la Vierge 262
» La Charité 261
Armoirie dans le Palais de Poppi 278

BENEDETTO BUGLIONI.

Tympan de la Badia, à Florence 223

BUSTE D'ENFANT.
Musée National.

FRISE DE L'HOPITAL DU CEPPO A PISTOIE.

Distribution des boissons.

(Œuvre de Filippo Paladini.)

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE. — Idées générales ..... Page 1

LUCA DELLA ROBBIA.

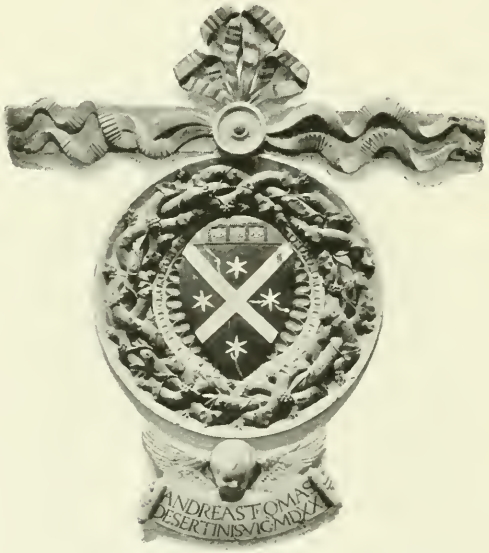
I. — Caractères généraux 13
II. — Œuvres de Luca 18
§ 1er — Œuvres datées 18
§ 2e — Œuvres non datées 50
§ 3e — Madones 96
III. — Classification des œuvres de Luca d'après le caractère de l'ornementation 130

ANDREA DELLA ROBBIA.

I. — Caractères généraux 143
II. — Œuvres d'Andrea 154
§ 1er — Première manière 154
§ 2e — Deuxième manière 182
§ 3e — Troisième manière 195

GIOVANNI DELLA ROBBIA.

I. — Caractères généraux ..... Page 221
II. — Œuvres de Giovanni 227
§ 1er — Première manière 227
§ 2e — Seconde manière 238
Bibliographie 267
Table des Gravures 271



ARMOIRIE DANS LE PALAIS DE POPPI
(Casentino).

IMPRIMÉ CHEZ G. BARBÈRA
66, Via Faenza, Florence
Février MDCCCXCVII.

Gravures de MM. ANGERER ET GÖSCHL, de Vienne, d'après les photographies de MM. ALINARI FRÈRES de Florence. Papier de la fabrique VONWILLER ET C.IE de Romagnano Sesia.

NB
623
R7R4

Reymond, Marcel
Les Della Robbia

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY